Edmi. Redslob.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/derkunstundreliq00bock

Der

Kunst- und Reliquienschatz

des

Kölner Domes,

mit vielen Holzschnitten erläutert und mit beschreibendem Text versehen

von

Canonicus Dr. Fr. Bock.

Herausgegeben

von dem

Vorstande des christlichen Kunst-Vereins zu Köln.

Köln und Neuß,

L. Schwann'sche Verlagshandlung.

1870.

Vorrede.

Schon im Mittelalter war es anerkannte Thatsache, daß deutscher Kunstfleiß und deutsche Geschicklichkeit sich besonders im Bereiche der metallischen Künste rühmlichst ausgezeichnet hat. Wenn auch die religiösen und politischen Stürme der drei letzten Jahrhunderte schonungslos unter der Verlassenschaft einer kunstreichen Vorzeit aufgeräumt haben, so ist doch der Gegenwart noch ein so reicher Schatz von getriebenen, gegossenen, ciselirten und emaillirten Metallarbeiten aus dem Mittelalter erhalten worden, daß die heutigen Generationen nicht bloß an der Hand von kirchlichen und profanen Schatzverzeichnissen, sondern auch bei Besichtigung von zahlreich noch erhaltenen Prachtgeräthen und Gefäßen ermessen können, mit welcher vollendeten Fertigkeit und mit welcher Hingabe die altdeutschen Meister die ars fabrilis lange Jahrhunderte hindurch mit Auszeichnung geübt haben. Daß die benachbarten Nationen einerseits nicht in so ausgedehnter und großartiger Weise der Pflege und Ausübung der metallischen Künste obgelegen, andererseits aber auch bei den Kriegs- und socialen Wirren der letzten Jahrhunderte unersetzliche Verluste an kunst- und metallreichen Kirchenzierden erlitten haben, wird dem aufmerksamen Forscher auch heute noch recht anschaulich, wenn er bei Besichtigung der leeren Schatzkammern außerdeutscher Kirchen und Sakristeien die Ueberzeugung gewinnt, daß heute in England und Frankreich zusammengenommen nicht so viel an Meisterwerken der mittelalterlichen Goldschmiedekunst und des Metallgusses sich erhalten hat, wie beispielsweise in rheinischen und westfälischen Kirchen allein gefunden wird.

Ueberschaut man diese große Anzahl hervorragender Prachtwerke der kirchlichen Goldschmiedekunst vom X. bis XVI. Jahrhundert, die besonders auf deutschem Boden die traurigen Geschicke der letzten Jahrhunderte überdauert haben, so muß es befremden, daß bisher noch von keiner Seite eine nachhaltige Anregung dazu gegeben wurde, alle diese vielfach noch ungekannten Herrlichkeiten einer großen, thatkräftigen Vergangenheit zu Nutz und Frommen der Gegenwart in einem umfangreich angelegten Gesammtwerke durch Wort und Bild zu veröffentlichen. Auf

dem Gebiete der Architektur besitzt England schon längst ein nach Form und Inhalt verwandtes Werk in seinem Monasticum Anglicanum, und jeder kunstsinnige Britte erblickt darin mit gerechtem Stolze eine thatsächliche Beglaubigung der Großthaten seiner Nation. Warum sollte nicht auch deutscher Seits ein verwandtes literarisches Unternehmen zu ermöglichen sein, durch welches der Beweis erbracht würde, welch' eine ungeahnte Fülle von Meisterwerken kirchlicher Goldschmiedekunst die deutschen Kirchen- und Kunstkammern heute noch aufzuweisen haben? Schreckte vielleicht der Umfang des zu bewältigenden Materials von einem solchen Unternehmen ab? Aber gerade diese Fülle der kostbaren und seltenen Hinterlassenschaft sollte der stärkste Sporn sein, alle diese Meisterwerke einer fast verschwundenen Kunsttechnik der Verborgenheit zu entziehen und sie durch Abbildung und erläuternde Beschreibung für die wiederbelebte Goldschmiede- und Metallkunst unserer Tage nutzbar zu machen. In verhältnißmäßig kurzer Zeit und ohne allzu großen Aufwand von Geldmitteln würde die Grundlage einer solchen Gesammtpublication der hervorragendsten künstlerischen Metallarbeiten des Mittelalters gewonnen werden, wenn vorerst nur in den verschiedenen bischöflichen Städten Deutschlands durch eine Vereinigung geeigneter Fachmänner eine mit einfachen Abbildungen illustrirte Beschreibung alles dessen angefertigt würde, was an metallischen Kunstschätzen die einzelnen „Gerkammern" der verschiedenen deutschen Kathedral- und Stiftskirchen heute noch aufzuweisen haben. Eine solche möglichst vollständige Zusammenstellung eines deutschen thesaurus vasorum sacrorum et reliquiarum würde zugleich auch eine ziemliche Uebersicht aller jener Reliquien bieten, die seit dem Mittelalter von den Vorfahren hoch verehrt wurden und auch heute noch in allgemeinem Ansehen stehen.

Um diesen lebhaften Wunsch, den wir fortwährend gehegt und oftmals ausgesprochen haben, wenigstens einigermaßen seiner Erfüllung näher zu bringen — denn die Kraft eines Einzelnen reicht nicht aus zur Lösung einer so umfangreichen Aufgabe — haben wir, unterstützt durch die Protection kunstsinniger Gönner, bereits eine Anzahl solcher Monographien über einzelne größere Kirchenschätze, mit besonderer Berücksichtigung ihrer metallischen Kunstwerke, unter Beigabe zahlreicher Abbildungen veröffentlicht [1]).

[1]) In den letzten Jahren waren wir in der Lage zu veröffentlichen:

1. „Das heilige Köln. Beschreibung der mittelalterlichen kirchlichen Kunstschätze in seinen Kirchen und Sacristeien." Leipzig, T. O. Weigel, 1858—1860.

Noch in jüngster Zeit wurden wir, Dank der großen Vorliebe und dem gehobenen Interesse für mittelalterliche Goldschmiedekunst von Seiten Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, in Stand gesetzt, die nachstehende Beschreibung des goldenen Mausoleums der hh. drei Könige, des unstreitig großartigsten und vollendetsten Meisterwerkes deutscher Goldschmiedekunst auf rheinischem Boden, durch mehrere größere Holzschnitte erläutern zu können. Diesem Vorgange sich anschließend, haben die Vorstands-Mitglieder des Kunstvereins für die Erzdiözese Köln bereitwillig die Mittel gespendet, damit auch die Beschreibung der übrigen Prachtgeräthe des Kölner Domes durch Holzschnitte in genügender Anzahl erläutert werden konnte. So entstand das vorliegende anspruchslose Schriftchen, dessen Text sich unserer Beschreibung des Domschatzes im „Heiligen Köln" anschließt.

Auch diese neuen, auf weite Leserkreise berechneten Erläuterungen des Kölner Domschatzes wollen nur einen bescheidenen Beitrag liefern zu dem oben angedeuteten großen Sammelwerk, für welches ein noch ungehobenes Material in so vielen Kathedral-, Stifts- und Pfarrkirchen Deutschlands zerstreut liegt. Mögen thätige Mitarbeiter das Begonnene zur schönen Abrundung und Vollendung bringen! Eine entscheidende Anregung aber für die Erfüllung dieses, sowohl im Interesse der Pflege und Hebung des deutschen Kunsthandwerkes im Bereiche der edeln Metalle, als auch im Interesse des Studiums der heimatlichen Alterthumskunde so gerechtfertigten Wunsches, dem die allseitige Unterstützung kunstsinniger Mäcenaten gewiß nicht fehlen wird, läßt sich mit Sicherheit von einer umfassenden Gesammt-Ausstellung möglichst vieler metallischen Kunstwerke des deutschen Mittelalters erwarten, deren Zustandekommen schon

---

2. „Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn." (Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm. für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, III. Bd., 1859.)
3. „Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation, nebst den Kroninsignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei." Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1864.
4. „Die Pfalzkapelle Karl des Großen zu Aachen und ihre Kunstschätze." Köln und Neuß, L. Schwann'sche Verlagshandlung, 1867.
5. „Der Reliquienschatz der ehemaligen gefürsteten Reichsabteien Burtscheid und Cornelimünster, nebst den Heiligthümern der früheren Stiftskirche St. Adalbert und der Theresienkirche zu Aachen." Ebendaselbst, 1867.
6. „Das Ungarische National-Museum in Pest." (Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1867.)
7. „Der Schatz von St. Veit zu Prag." (Ebendas. 1869.)

oftmals an Höchster Stelle als Lieblingswunsch geäußert wurde. Wenn Deutschland in nächsten Jahren, einer besonderen Aufforderung des Episcopates und der Fürsten entsprechend, und angeregt durch den Vorgang der jüngsten analogen Ausstellungen zu Mecheln und Bonn, am Fuße seines fast vollendeten Riesendomes zu Köln zum ersten Mal in einer Gesammt-Ausstellung das ganze großartige Erbtheil christlicher Vergangenheit an Prachtwerken der kirchlichen und profanen Goldschmiedekunst und des Metallgusses vereinigt hat, dann dürfte auch endlich die Zeit gekommen sein, wo die einzelnen bisher erschienenen illustrirten Monographien der verschiedenen deutschen Kathedralschätze, der größeren Museen und Privatsammlungen zu einem Gesammtwerk vereinigt, und das Fehlende durch Abbildung und Beschreibung der alsdann exponirten Kunstschätze ergänzt wird.

Aachen, im Oktober 1869.

Dr. Fr. Bock.

Einleitung.

Die Besprechung des Kölner Domschatzes in dem Umfange, wie er heute noch sich vorfindet, regt unwillkürlich die Frage an: Welche Ausdehnung besaß der Schatz der Kölner Metropole in früheren Jahrhunderten? Eine fragmentarische und chronologisch zersplitterte Beantwortung derselben würde sich ergeben, wenn ein Kölnischer Geschichtsforscher sich der Mühe unterzöge, alle vereinzelt und meist gelegentlich vorkommenden Erwähnungen von Reliquiarien und Kunstgegenständen der Metropolitankirche zu sammeln und übersichtlich zu ordnen. Bisher geschah dies, so viel wir wissen, noch nicht, obwohl nur auf diesem Wege eine theilweise Aufklärung über diesen Fragepunkt zu erzielen ist. Will man bei geschichtlich hervorragenden Kirchen in Erfahrung bringen, was sie alles an Kunst- und Reliquienschätzen ehemals besessen haben, so ist vor Allem auf die mittelalterlichen Schatzverzeichnisse besonderes Gewicht zu legen, deren sich, zu nicht geringem Vortheil für die christliche Archäologie, noch recht viele erhalten haben. So oft nämlich in einer Kathedralkirche ein Bischof, in einer Abtei ein

Abt, in einer Pfarrkirche ein Pfarrherr neu eingeführt wurde, lag diesen als eine der ersten Sorgen ob, alles dasjenige genau und gewissenhaft in einem specificirten Inventar zu verzeichnen, was sie an Reliquien, Werthsachen und namentlich an metallischer Kirchenzier vorfanden. Obschon wir in letzten Jahren eine große Anzahl solcher meist ungekannten kirchlichen Inventare von französischen, englischen, italienischen und deutschen Kirchen in Abschrift anzusammeln in der Lage waren, so ist es uns doch bisher noch nicht gelungen, ein mittelalterliches Schatzverzeichniß der Kölner Metropolitankirche ausfindig zu machen. Liegen dieselben nicht unter unnahbaren Actenstößen eines Archivs vergraben, so sind sie vielleicht das Opfer trauriger Kriegswirren oder elementarer Ereignisse geworden [1]). Das älteste Verzeichniß der Reliquien und Kunstschätze des Kölner Domes, welches durch den Druck bekannt geworden ist, gibt unseres Wissens Gelenius in seinem 1645 erschienenen Werke: De Magnitudine Coloniae; dasselbe weist 24 Nummern von metallischen Kunstwerken in Gestalt von verschiedenartigen Reliquiengefäßen auf. Interessanter aber ist für die vorliegenden Zwecke ein um wenige Jahrzehnte jüngeres Schatzverzeichniß, welches die sämmtlichen hierothecae, 35 an der Zahl, nicht nur aufzählt, sondern auch in Abbildung vorführt; dasselbe wurde im Jahre 1671 von Peter Schonemann, Schatzhüter des Kölner Domes, in einem Doppelfolio-Blatt veröffentlicht. Für die kirchliche Kunst und Archäologie ist durch dieses, mit kleinen Kupferstichen illustrirtes Schatzverzeichniß nicht viel gewonnen, da die Abbildungen sämmtlich in dem verschwommenen Charakter der damaligen Zeit, das heißt ohne jegliches Stylverständniß, angefertigt sind. Doch bietet diese „Specification deren H. H. Reliquien in der Hohen Thumb-Kirchen zu Cöllen" einen nicht unwichtigen Beitrag zur Geschichte des Kölner Domes; auch für manche der erhaltenen Schatzgegenstände, wie z. B. für den Schrein der hh. drei Könige, gibt sie einzelne lehrreiche Aufschlüsse. Ohne uns in eine genauere, verfängliche Besprechung dieser nach einem und demselben Zuschnitt dargestellten Abbildungen einzulassen, geben wir bloß

[1]) Im Hinblick auf das zahlreiche Vorkommen der ältesten Schatzverzeichnisse auf den letzten Pergamentblättern werthvoller Codices ist Hoffnung vorhanden, daß sich derartige kirchliche Inventare vielleicht auch auf den letzten Blättern jener kostbaren Codices finden werden, welche, die ehemalige Dombibliothek bildend, vor Kurzem wieder in den Besitz des Kölner Domes gelangt sind und in nächster Zeit in einem der Räume der neu erbauten Domsakristei aufgestellt und der wissenschaftlichen Benutzung wieder zugänglich werden.

des Interesses halber im Nachstehenden ein Verzeichniß der abgebildeten Werthstücke; den heute noch vorhandenen ist ein * und zugleich die Seitenzahl hinzugefügt, wo in vorliegendem Werkchen Beschreibung und Abbildung derselben zu finden ist.

*1. [S. 40, Fig. 15.] Eine Monstranz aus lauterem Golde mit vielen kostbaren Edelsteinen.
2. Ein goldenes Kreuz mit vielen Edelsteinen, enthaltend eine Partikel vom h. Kreuze. (Ein Geschenk des Bischofs Pilgrim [† 1036], welches im XVI. Jahrhundert restaurirt wurde.)
*3. [S. 11—32, Taf. I—IV.] Der Schrein der hh. drei Könige, „nach der alten Kunst herrlich ausgemacht"; darüber befindlich,
*4. [S. 11—32, Taf. I—IV.] Der Schrein mit den Leibern der hh. Nabor, Felix und Gregor von Spoleto.
*5. [S. 43—48, Fig. 16.] Der Schrein des h. Engelbert, „ganz Kunstreich nach der Weiß und Art dieser Zeit außgearbeitet, so in dem hohen Altar gestellet ist."
6—8. Drei Brustbilder mit den Häuptern des h. Papstes Sylvester und der hh Martyrer Nabor und Felix.
*9. [S. 30, Fig. 11.] Brustbild des h. Gregorius von Spoleto.
10. Ein silbernes Gefäß mit verschiedenen Reliquien, täglich dem Priester zum Hochamte vorzutragen.
11. Ein kunstreiches Gefäß aus lauterem Golde, „in Gestalt eines Castels außgemacht", neben einigen anderen Reliquien auch „ein Corporal mit blutigen Zeichen" enthaltend.
12. Ein silbernes Reliquiar mit drei Thürmen (anscheinend dem Schlusse des XII. Jahrh. angehörend), dem Kölner Domschatze durch einen griechischen Kaiser einverleibt.
*13. [S. 27, Fig. 8.] Ein Reliquiar in Form einer Monstranz, heute Glieder von der Kette des h. Petrus, ehemals andere Reliquien enthaltend.
*14. [S. 13, Fig. 3.] „Eine Silberne Custodi in Gestalt eines Stabs, darin begriffen der oberste Theil des Stabs des h. Apostels Petri, mit welchem der h. Valerius den h. Matern, ersten Bischoff zu Cölln und Trier, am 40. Tag nach dessen Todt zum Leben auferweckt hat."
15. Ein (gothisches) Reliquiar in Form einer Monstranz.
16. Eine silbervergoldete sitzende Marien-Statue mit reichem Schmucke von Edelsteinen. (Nach Gelenius war dieselbe ein Geschenk des Erzbischofs Gero [† 976] und wurde bei hohen Festen feierlichst zur Seite des Hochaltars auf einen eigens hergerichteten Tisch gestellt)
17. Ein aufrechtstehendes mirakulöses Bild der Himmelskönigin, „welches der Ertz-Bischoff zu Cöllen Reynoldus von Meyland mit den Cörpern der HH. dreyen Königen in die Mutter Gottes Capell der hohen Thumb-Kirchen in Cöllen übertragen hat."
18. Ein Reliquiar in Gestalt eines Flügel- oder Klapp-Bildes. (Vielleicht identisch mit jenem heute in der Erzbischöflichen Hauskapelle befindlichen griechischen Diptychon, welches der Ueberlieferung nach aus der neben dem Dom belegenen Kirche zu St. Maria ad gradus herrühren soll.)
19. Reliquiar mit dem Arm des h. Bischofs Germanus.
20. Ein anderes mit dem Arm der h. Agnes.
21. Ein Gefäß mit Reliquien des h. Stephanus.
22. Reliquiar in Gestalt eines Engels.
23. Reliquiar mit Kettengliedern des h. Petrus.
24. Zwölf Statuen der h. Apostel mit mehrfachen Reliquien. (Vgl. S. 10 u. 34); dieselben standen auf dem Hochaltare und waren durch ein eisernes Gitter verdeckt, welches an Festtagen fortgenommen wurde.)
25. Ein Gefäß mit unterschiedlichen Reliquien.

26. Eine einfache Reliquien-Truhe.
*27. [S. 38, Fig 14.] „Ein Täfflein in gestalt eines kleinen Altars aus lauterem Golt, gar künstlich ausgearbeitet und mit Edelgesteinen besetzt, darin ein Stücklein von der Säulen, an welcher Christus gegeißelt worden, wie auch ein Theil vom Tisch und Schweißtuch, vom Creutz, Dörnern Cron, und vom Fähnlein des h. Mauritii."
*28 [S. 25, Fig. 7.] „Ein Creutz in gestalt der Creutzer von Caravaca, darin unterschiedliche Reliquien."
29. Ein elfenbeinernes Reliquiar.
30. Ein silbernes Reliquiar.
31. Ein rundes, auf vier silbernen Füßen stehendes Reliquiar.
32. Ein Reliquiar in Gestalt einer Monstranz.
33. „Ein köstliches Gefäß nach Gothischer Kunst mit dreyen Thürmen außgearbeitet", Reliquien der h. Maria Magdalena enthaltend.
34. Ein elfenbeinernes Reliquiar.
35. Ein Gefäß mit einem Theil von dem Kleide der Mutter Gottes.

Aus dieser numerisch geordneten Aufzählung des Reliquienschatzes der Kölner Metropolitankirche, wie derselbe in der letzten Hälfte des XVII. Jahrhunderts bestand, ergibt sich augenfällig, daß nur ein kleiner Theil des ehemaligen reichhaltigen Domschatzes sich bis zur Stunde erhalten hat. Nichts ist natürlicher, als die Frage, wo nicht nur der in dem Verzeichnisse von Schonemann angeführte engere Reliquienschatz geblieben ist, sondern auch, welches Loos die übrigen metallischen Kunst- und Werthstücke getroffen hat, welche als reiche Kirchenzier den Altar und Chor des Kölner Domes an Festtagen verherrlichten. Domkapitular Dr. Frenken hat das Verdienst, in einer „Aktenmäßigen Denkschrift" diese Frage nach Ort, Zeit und Umständen eingehend beantwortet zu haben [1]). Drei Mal, so erfahren wir hier, erlitten die Kölner Domschätze, nachdem sie beim Herannahen der französischen Occupations-Truppen 1794 jenseits des Rheines geflüchtet worden waren, einen großen und unersetzlichen Verlust. Am 7. August 1802 wurde einer Vertrauensperson in Frankfurt der Auftrag ertheilt, von den sechszehn dorthin gesandten Kisten fünf speciell bezeichnete zu eröffnen und ihren Inhalt zu veräußern; der Silberhändler Schott schloß den Kauf und bezahlte dafür 14789 Gld. 44 Krz. Eine Specification der veräußerten, meist alterthümlichen Werthstücke ist nicht zu finden; in dem betreffenden Frankfurter Berichte heißt es: „Es wären meist nur in geringhaltigem Silber eingefaßte und mit falschen Steinen besetzte reliquiaria, aber ganz und gar keine Juwelen gewesen". (Vgl. die Denkschrift, S. 8 und 12). — Eine ansehnliche Zahl von Kostbarkeiten und metallischen

[1]) „Das Schicksal der im Jahre 1794 über den Rhein geflüchteten Werthgegenstände des Kölner Domes, insbesondere die Zurückführung der Manuscripten-Bibliothek". Von Domcapitular Dr. Frenken. Köln und Neuß, L. Schwann. 1868.

Werthstücken des Domschatzes war ferner nach Prag in Sicherheit gebracht worden. Einem Kölner Domherrn wurde von Seiten des Kapitels aus nur zu begründeter Furcht, es möchten diese Pretiosen der in Darmstadt tagenden fürstlichen Theilungskommission in die Hände fallen, der beneidensloſe Auftrag, sie sämmtlich zu Geld zu machen, was jedoch nur mit einem Theile geschah. Für den Metallwerth von 12160 Gld. 48 Krz. wurden veräußert die zwölf silbernen Apostelstatuen, die beiden kostbaren Bilderwerke der Muttergottes (Verzeichniß von Schonemann, Nr. 16 und 24), goldene Kelche, zwei silberne Weihkessel und außerdem manche andere silberne Prachtgeräthe. An wen alle diese silbernen Werthstücke überlassen wurden, wird in den betreffenden Schriftstücken nicht gesagt. „Es ist deshalb noch heute unausgemacht, so berichtet unser Gewährsmann, ob insbesondere die der älteren Generation noch lange erinnerlich gewesenen Madonnen- und Apostel-Statuen und auch wohl noch andere jener herrlichen Zierrathe vielleicht in einem oder anderen der böhmischen Stifter noch erhalten sind“ [1]). (Vgl. a. a. O., Seite 40—41.) — Der schwerste Verlust traf die zerstreuten Domschätze im Jahre 1803. Alle Dom-Pretiosen, die inzwischen nicht direkt oder indirekt ihren Rückweg nach Köln gefunden hatten, wurden „sammt und sonders, von der goldenen Monstranz und den Kunstgebilden der Reliquiarien bis zum letzten Nagel der zerbrochenen Altartafeln, von den goldenen Kronen und der großen silbernen Lampe des Dreikönigenschreines bis zum kleinsten Fassungsringe des berühmten Diamantsternes am 5.—8. October 1803 in der Darmstädter Münze eingeschmolzen“. (Vgl. a. a. O., S. 60.) Der Erlös betrug etwas mehr als 12000 Gulden. So gingen aus Unkenntniß, Interesselosigkeit und Habsucht unschätzbare Werke vaterländischer Kunst auf eine klägliche Weise zu Grunde, die dem Kölner Dom zur unvergleichlichen Zierde und so vielen Generationen lange Jahrhunderte hindurch zur Freude und Erhebung gereicht hatten.

---

[1]) Wir würden uns gerne dieser Hoffnung anschließen; da jedoch die k. k. Central-Commission zur Erhaltung der Baudenkmale“ in Vereinigung mit den böhmischen Archäologen die bedeutendsten Monumente der kirchlichen Goldschmiedekunst in Böhmen erforscht und in ihren monatlichen „Mittheilungen“ eingehend veröffentlicht hat, da wir selbst bei Herausgabe der „Böhmischen Reichskleinodien“ und der Beschreibung des Prager Domschatzes die hervorragendsten Kirchenschätze der böhmischen Stifter und Abteien genauer in Augenschein genommen haben, so werden die oben eröffneten Aussichten sich leider wohl als nichtig erweisen.

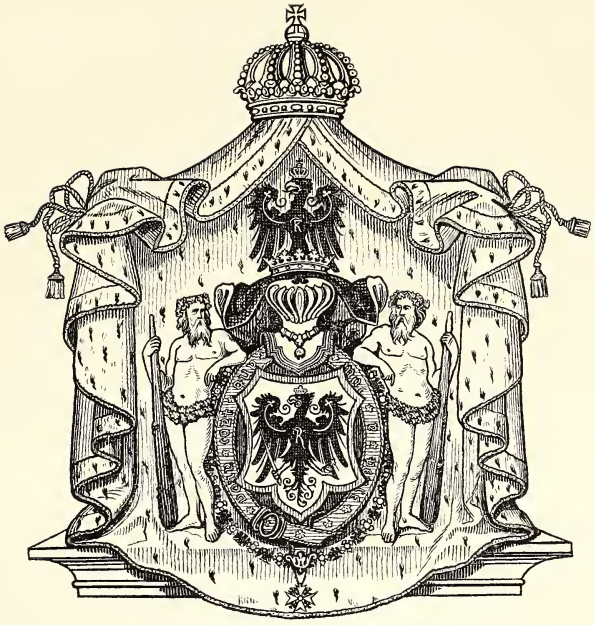
Erſter Theil.

Der Schrein der heiligen drei Könige.

XIII. Jahrhundert.

Mit großen Holzſchnitten erläutert

unter Subvention Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen
Friedrich Wilhelm von Preussen.



Der Schrein der heiligen drei Könige.

Länge 1,86 M., Breite 1,09 M., Höhe 1,46 M.

Illustrirt unter Subvention
Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen.

Den strahlenden Glanz- und Mittelpunkt sämmtlicher Schätze des Kölner Domes, welche den Metalldurst der französischen Revolution überdauert haben, bildet der große Goldschrein mit den irdischen Ueberresten jener drei Weisen des Morgenlandes, die zuerst von allen Heiden dem neugebornen Heiland den Tribut der Anbetung und des Opfers darbrachten. Als eine glückliche Fügung des Himmels betrachtet es jeder Kölner Bürger, daß seiner Vaterstadt jener kostbare Reliquienschatz bis auf die gegenwärtige Stunde im ursprünglichen herrlichen Schreinwerk unversehrt erhalten blieb, dem sie in der ersten Hälfte des Mittelalters einen nicht unbedeutenden Antheil an ihrer wachsenden Größe und ihrem weit verbreiteten Ansehen zuzuschreiben berechtigt war. Daß die Bewohner der kölnischen Metropole von Anfang an so dachten, beweist eben der Umstand, daß sie jenem hochehrwürdigen Palladium ihrer Stadt eine Aufbewahrungsstätte schufen, die in materieller wie in ideal-künstlerischer Hinsicht alle folgenden Jahrhunderte mit gerechtem Staunen erfüllte. Denn nicht bloß im Dom und der

ganzen Stadt Köln, nicht bloß in den an Kirchenschätzen noch reichen Rheinlanden, sondern überhaupt im ganzen westlichen Europa, so läßt sich mit Zuversicht behaupten, findet man kein Werk kirchlicher oder profaner Goldschmiedekunst aus den Tagen des Mittelalters, welches sich diesem großartig angelegten und künstlerisch durchgeführten Reliquienbehälter auch nur als gleichberechtigt zur Seite stellen könnte. Auch hat man keinen Grund, anzunehmen, daß unter den im Drange stürmischer Zeiten untergegangenen Meisterwerken mittelalterlicher Goldschmiedekunst sich, wenigstens auf deutschem Boden, ein hervorragenderes befand, sondern wir sind der festen Ueberzeugung, daß uns hier ein gnädiges Walten der Vorsehung das bedeutendste und werthvollste Erzeugniß des Mittelalters auf dem Gebiete der kirchlichen Goldschmiedekunst erhalten hat. Jene Zeit nämlich, die dem scrinium trium Regum sein Dasein gab, darf mit dem vollsten Rechte und nach dem einstimmigen Urtheil archäologisch gebildeter Sachkenner als die Blüthezeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst nach Idee und Form betrachtet werden. Es repräsentirt nämlich die arca der heil. drei Weisen jene interessante Stylperiode der sogenannten Uebergangszeit, als die phantasiereichen und vielversprechenden Formen des romanischen Styls, innerhalb der Gesetze des Ebenmaßes und der Schönheit in steter Mannigfaltigkeit sich gestaltend, in einer allseitig entwickelten Vollendung glänzten, andererseits aber auch schon begonnen hatten, sich in fast unmerklicher Weise mit den mehr auf festem Gesetz und Regel basirten Formen des neu sich regenden gothischen Styles zu verbinden. Den majestätischen Eindruck des genial concipirten Kunstwerkes suchen die Darstellungen auf Taf. I, II und III einiger Maßen wiederzugeben; mehrere besonders interessante Einzelheiten sind auf Taf. IV veranschaulicht. Die Zierlichkeit sowie die technische und künstlerische Vollendung der ornamentalen Details soll der Gegenstand einer eingehenderen Beschreibung sein, obwohl wir uns bewußt sind, daß Wort und Bild nur nothdürftig im Stande sind, die lebendige Anschauung des unübertroffenen Originals zu ersetzen.

Vorerst jedoch mögen hier einige Worte über die Reliquien selbst und ihre Uebertragung nach Köln eine Stelle finden.

Die Erscheinung der drei morgenländischen Weisen bei dem neugeborenen Heilande wird uns in der heil. Schrift selbst durch den heil. Evangelisten Matthäus berichtet. Geheimnißvoll und wunderbar wie der Stern, der ihnen den Weg zeigte, ist ihr Auftreten und ihre Heimkehr; die Bibel thut ihrer nirgendwo mehr Erwähnung. Die fromme Legende aber erzählt, die heil. drei Könige hätten in ihrer Heimat

eifrig für die Verbreitung des christlichen Glaubens gewirkt, seien später von dem Apostel Paulus, als er Arabien durchzog, zu Bischöfen geweiht worden und hätten im Jahre 68 den Martyrertod um Christi willen erlitten. Die Kaiserin Helena, die Mutter des großen Constantin, habe die irdischen Ueberbleibsel der drei morgenländischen Weisen an sich zu bringen gewußt und sie in Constantinopel beisetzen lassen. Von dort seien sie im Jahre 324 mit Einwilligung des byzantinischen Hofes nach Mailand übertragen worden. Hier nun blieben diese Reliquien in der Kirche des h. Eustorgius ehrfurchtsvoll aufbewahrt, und die dortigen Chronisten wissen eine ganze Reihe von Wunderthaten aufzuführen, welche Gott der Herr auf die Fürbitte der heil. drei Könige wirkte. Als aber Friedrich der Rothbart die widerspenstige Stadt Mailand belagerte und im Jahre 1162 mit Waffengewalt eroberte, plünderte und zerstörte, nahm er auch die Reliquien der heil. drei Könige an sich und schenkte sie seinem ergebenen Freund und Bundesgenossen Reinald von Dassel, Erzbischof von Köln, der sich eben damals mit den Streitern seines Erzstiftes im Heere des Kaisers befand. Bald darauf wurde Reinald durch Kriegsunruhen in seinem eigenen Lande gezwungen, an den Rhein zurückzukehren; als er am 23. Juli 1164 mit seinem kostbaren Reliquienschatze in Köln ankam, empfingen ihn die Bürger mit ungeheurem Freudenjubel, und ehrfurchtsvoll wurden die Gebeine der drei Weisen im Dom den Gläubigen zur Verehrung ausgestellt. Kaum verbreitete sich die Kunde, daß Köln in den Besitz dieses heil. Schatzes gelangt sei, als von nah und fern die Pilgerzüge heranströmten, um den irdischen Ueberresten jener Heiligen ihre Verehrung zu bezeugen, die zuerst aus weiter Ferne eine Wallfahrt zum göttlichen Heilande selbst gemacht hatten. In welcher Weise damals die Gebeine der drei Könige aufbewahrt und der Verehrung der Gläubigen zugänglich gemacht waren, läßt sich mit Sicherheit nicht ermitteln; vielleicht hatte ein einfacher Schrein eine provisorische Aufbewahrungsstätte hergeben müssen. Doch sehr bald empfand man lebhaft das Bedürfniß, diesen verehrten Ueberresten der drei ersten Verkünder des fleischgewordenen Wortes unter den Heiden ein Mausoleum herzurichten, welches seines theuern Inhalts würdig wäre. Und so schuf man denn jenes pracht- und kunstvolle scrinium trium magorum, welches in seinen reichen, würdigen Formen und seinem strahlenden Glanze durch alle folgenden Jahrhunderte die hohe Kunstfertigkeit einer Epoche der mittelalterlichen Geschichte, die man in mancher Hinsicht noch bis auf diese Stunde verkennt, in helleres Licht setzen wird. Als deshalb die frommen Gaben

der unaufhörlich hinzuströmenden Pilger, wie reichlich sie auch flossen, nach zwei oder drei Jahrzehnten doch nicht hinreichten, um die Kosten für Anfertigung jenes Meisterwerkes bestreiten zu können, entschloß sich Philipp von Heinsberg, der Nachfolger Reinald's auf dem erzbischöflichen Stuhle, einen großen Theil derselben aus eigenen Mitteln beizusteuern. Auch Otto IV., welcher im Jahre 1198 hauptsächlich durch die Unterstützung des folgenden Erzbischofs Adolf von Altena zum deutschen Könige erwählt und gekrönt wurde, machte zum Dank dem Kölner Dom eine bedeutende Schenkung zu Gunsten des Dreikönigenschreines.

Wenden wir uns jetzt zu dem prachtvollen Reliquienbehälter selbst und suchen wir uns näher mit seinem Kunstwerth bekannt zu machen.

Die äußeren Umrisse und die ganze Gestalt unseres Schreines erinnern sofort an den auch anderwärts beobachteten, durchgreifenden Unterschied, welcher zwischen den Reliquiarien der romanischen und denen der gothischen Kunstepoche obwaltet. Die Goldschmiedekunst des Mittelalters nämlich nahm zwar überhaupt zu allen Zeiten ihre hauptsächlichsten Motive aus dem Gebiete der Architektur und Plastik; allein während die Künstler der romanischen Epoche die ganze Architektur in ihr Gebiet hinübernahmen und die solide, ja massive Structur des Ganzen zur Hauptsache machten, das Ornament dagegen als Nebensache, welche sich überall eng an das Constructive anlehnte, auftreten ließen, zogen die Gothiker es vor, ihre Gebilde hauptsächlich und ausschließlich aus den mehr ornamentalen Zuthaten der Architektur ihrer Zeit zusammen zu stellen. So sehen wir an den gothischen Reliquiarien eine Menge von ragenden Pfeilern, von Fialen, Strebebogen, Baldachinen, Krabben u. s. w., ohne daß sich alles dieses zu einem vollständigen Gebäude zusammensetzt. Das Mausoleum der heil. drei Könige nun zeigt noch die rein architektonische Anlage des romanischen Styls; denn es stellt mit wenigen Modifikationen ein getreues Bild des Aeußern einer romanischen Basilika dar, deren beide Schmalseiten rechtwinkelig abschließen. Ueber den beiden niedrigen Nebenschiffen, die mit Pultdächern versehen sind, ragt das Mittelschiff hoch hervor und schließt mit einem Satteldache ab. So schuf man also den irdischen Ueberresten der heiligen Beschützer Kölns aus den kostbarsten Metallen eine Ruhestätte hier auf Erden, gleichwie ihre Seelen ihren Einzug gehalten hatten durch die goldenen Thore des himmlischen Jerusalems. Durch das hohe Hervorragen des Mittelschiffes unserer Goldbasilika wird im Aeußeren eine Zweitheilung des ganzen Werkes

angedeutet, die der Künstler auch im Innern durchgeführt hat. Durch eine wagerechte Trennungswand nämlich ist dieser obere Theil zu einem besonderen zweiten Reliquienschreine hergerichtet worden, welcher die Körper der heil. Blutzeugen Nabor und Felix, auf die wir später zurückkommen werden, umschließt.

Gleich zu Anfang der vorliegenden Beschreibung sei hier einer geschichtlichen traurigen Thatsache erwähnt, welche mehrere auffallende Mängel an dem in Rede stehenden Prachtschreine erklären wird. Ein geübtes Auge wird nämlich aus der Seitenansicht, die wir auf Taf. III beifügen, sofort ersehen, daß das Verhältniß der Höhe zur Länge und Breite keineswegs sehr harmonisch ist, sondern daß die erste gegen die beiden letzteren sich als zu groß herausstellt. Auf jener Flucht nämlich, durch welche die Domschätze im Jahre 1794 vor der einrückenden Occupationsarmee der Franzosen theilweise gerettet wurden, hatte der Dreikönigenschrein, der in viele Theile zerlegt worden war, so sehr gelitten, daß der Goldschmied, dem nach der Rückkehr desselben seine Wiederherstellung aufgetragen wurde, sich nicht anders zu helfen wußte, als daß er das große Meisterwerk um eine ganze Bogennische verkürzte. Wir werden sehen, daß diese Verkümmerung des kostbaren Schreines auch in die ornamentale Ausstattung störend eingriff.

Der in zwei Stufen ansteigende Sockel unseres Schreinwerkes, der sich in seiner Form eng an den Grundriß des Ganzen anlehnt, hat leider die meisten seiner ursprünglichen Verzierungen von emaillirten und filigranirten Goldblechen eingebüßt; dieselben wurden in folgenden Zeiten durch stylwidrige Surrogate ersetzt. Ein aufmerksamer Blick auf die entsprechenden Abbildungen zeigt sofort, wo letzteres der Fall ist.

Den in jeglicher Hinsicht reichsten Schmuck erhielt die vordere Schmalseite des Schreines, welche wir auf Taf. I, nach photographischer Aufnahme, in Abbildung veranschaulichen. Eine Menge von kunstvoll getriebenen Figuren, von seltenen geschnittenen Steinen aus den Zeiten des classischen Roms wie des Mittelalters, ferner eine große Fülle von ciselirten, emaillirten und filigranirten Ornamenten beleben die architektonisch getheilten Flächen dieser vorderen Hauptseite; auch soll dieselbe aus gediegenem Golde in ihrer ganzen Ausdehnung hergestellt sein, während die übrigen Theile aus vergoldetem Silberblech bestehen. Die mit dem Hammer getriebenen Standbilder zeigen durchaus einen hohen Ernst und ein unverkennbares Streben des Künstlers, in der ganzen Erscheinung seiner Figuren das Erhabene, Heilige und Göttliche durchleuchten zu lassen. Zwar darf man an sie nicht jenen

Maßstab anlegen, wie an die Statuen unserer heutigen Künstler, die vor allen Dingen den Schwerpunkt auf die wohlverstandene Anatomie legen; jedoch werden wir uns nicht getäuscht finden, wenn wir hier Gesichtsbildungen, Stellungen und Gewandungen zu sehen erwarten, welche nichts Sentimentales und des Heiligen Unwürdiges zeigen. Ferner bekunden unsere ciselirten Statuetten auch ein energisches Streben des Künstlers nach einer deutlich ausgesprochenen Individualisirung. Es sind nämlich die streng abgemessenen und durch den Druck der Convention ganz erstarrten Figuren der byzantinisch-romanischen Schule, die in ihrem regelmäßigen typischen Wiederkehren geistlos geworden waren, bereits vollständig verschwunden; dafür aber tritt des Künstlers frei schaffende und stets neu gestaltende Phantasie ein, die ihre individuellen Empfindungen und Aeußerungen in den Ausdruck und die Stellung all' ihrer Bildungen hinein zu legen bestrebt ist.

Der untere rechteckige Theil der vordern Hauptfaçade (vgl. Taf. I), welcher bis zur Höhe der Seitenwände reicht und nach oben von einem ornamentirten Silberstreifen abgefaßt wird, ist in drei architektonische Nischen getheilt; die beiden äußeren zeigen bereits den noch einfach zusammengesetzten Kleeblattbogen, die mittlere den altromanischen Rundbogen. Alle aber ruhen auf reich emaillirten Säulchen, deren Capitelle noch deutliche Reminiscenzen an das jonische Capitell der Antike durchblicken lassen; zwei Eckſäulchen mit romanischen Würfel-Capitellen, die mit den Symbolen der Evangelisten geziert sind, zeigen die Abbildungen auf Taf. IV, h und i, wie andere die Abbildungen k und l. Die inneren Flächen aller Bogenwölbungen, die bei unserm Schreinwerk vorkommen, sind mit goldenen Inschriften auf blauem Emailgrund geschmückt, die jedesmal auf die betreffende Darstellung Bezug nehmen. Unter dem mittleren Rundbogen nun thront das Bild der Himmelskönigin mit ihrem göttlichen Sohne, welches auf Taf. IV, a in ziemlich großem Maßstabe abgebildet ist, um die Composition der Figuren und die Stylisirung der Gewänder erkennen zu lassen. Beide Figuren haben das Angesicht und zugleich die segnende Hand zur rechten Seite hin gewendet. Denn dorther erscheinen die drei Weisen aus dem Morgenlande, die der Ruf Gottes antrieb, den neugebornen Heiland der Welt aufzusuchen. Einer althergebrachten Sitte gemäß hat der Künstler die drei Könige auch hier als die Repräsentanten der drei menschlichen Lebensalter, nach Andern, der drei damals bekannten Welttheile, aufgefaßt und dargestellt. Der niederknieende Caspar, wie ihn die Inschrift benennt, zeigt in Gesichtszügen und Bart das Greisenalter an, der bartlose

Melchior das Jünglingsalter, während Balthasar endlich die kräftigen Züge und den vollen Bartwuchs des Mannes trägt. Bescheiden im Hintergrunde erblicken wir noch einen vierten König, der ebenfalls seine Gabe dem Heilande darbringen möchte: es ist dies, wie die Inschrift meldet, König Otto IV., der Welf, welcher, wie oben erwähnt wurde, eine bedeutende Schenkung zur Fertigstellung des Schreinwerkes machte; vielleicht ließ er eben diese goldene Vorderseite ausschließlich auf seine Kosten anfertigen. Nicht ohne Absicht hat der deutsche Kaiser seine Statuette nicht nur ohne Krone hinstellen, sondern auch kleiner ausführen lassen, als die der drei übrigen Könige; beides sollte ein Beweis der Demuth des Geschenkgebers sein, da es ja überhaupt eine beliebte Weise der mittelalterlichen Künstler war, die größere Wichtigkeit und Würde einer Person durch die Größe der Darstellung vor den Umstehenden anzudeuten.

Auf das Kindesalter des Heilandes folgt auf der andern Seite (vgl. Taf. I) unter der dreigetheilten Bogennische der Beginn seines öffentlichen Auftretens, die Taufe im Jordan. Zu dem Heilande, der von den Wellen des Stromes umflossen wird, tritt Johannes, die Linke demüthig auf das Herz gelegt, hinzu und vollzieht mit einer Muschel die Taufe; ein dienender Engel hält ein großes Tuch für den Getauften ausgebreitet. Wir werden später sehen, wie sich an diese Darstellungen zwei andere auf der hinteren Seite des Schreines anschließen, die wir aber, um nicht vorzugreifen, erst an ihrer bestimmten Stelle näher erwähnen werden.

Nach einem reich scenerirten Streifen in Goldblech, welcher eine Menge von fabelhaften Thieren aus der idealen Naturgeschichte des Mittelalters enthält, folgt die zweite Abtheilung der Vorderseite, die an den Seiten von den schräg ansteigenden Bedachungen der Seitentheile begrenzt wird und auf diese Weise die Form eines Trapezes erhält. Dieser Theil ist der wichtigste an dem ganzen Schreine: denn es bildet derselbe einen schiebbaren Verschluß, nach dessen Fortnahme man die Häupter der heil. drei Könige erblicket. Doch leider nimmt gerade dieser Theil sich am kläglichsten aus, da der überaus reiche Schmuck des ursprünglichen Werkes[1]) in traurigen Zeiten abhanden ge-

[1]) Die Abbildung in dem Inventar von 1671 (vgl. S. 8) beweist, daß die ehemalige Ausstattung dieser kleinen Fläche folgende war: Drei mit zahlreichen Emails und Edelsteinen, in der Mitte mit je einem großen Krystall geschmückte ovale Goldbleche, die Höhe des ganzen Raumes ausfüllend, waren nebeneinander angebracht; wahrscheinlich bewegten sie sich in Charnieren und konnten, um die von

kommen und im blühenden Zopfstyl des vorigen Jahrhunderts ergänzt worden ist, dessen schnörkelhafte, überladene Formen denen des XII. Jahrhunderts eben so fremd sind, wie es unter sich die herrschenden Ideen waren, welche beide Epochen bewegten. Eine große Anzahl werthvoller Edelsteine, die größtentheils figurale Darstellungen zeigen, ist nicht im Stande, den störenden Mißklang zu heben, welchen jene fremden Formen zwischen den schönen und maßvollen Gebilden der spätromanischen Zeit verursachen. Auf den ersten Blick erkennt man, daß überhaupt alle geschnittenen Edelsteine an unserem Schreine, deren meiste dem classischen Alterthum angehören, durchgängig als Meisterwerke der Sphragistik zu betrachten sind; ohne Zweifel würde es sich der Mühe lohnen, diese Edelsteine, Gemmen und Cameen, 1450 an der Zahl, in einer eigenen Schrift nochmals und eingehender zu behandeln, als dies in dem bekannten Werke von Vogel (Collection des pierres antiques dont la chasse des ss. trois Mages est enrichie) geschehen ist. Wir unsererseits beschränken uns hier bloß darauf, die Männer von Fach auf diesen reichen Schmuck des Dreikönigenschreines aufmerksam zu machen; um jedoch einen ungefähren Begriff von dem künstlerischen Werth desselben zu geben, führen wir zwei dieser geschnittenen Steine dem Leser in Abbildung vor. Taf. IV, r zeigt Venus und Mars, deren erstere von Cupido bekränzt wird; Taf. IV, s die Apotheose eines römischen Kaisers, dem die Göttin Roma einen Lorbeerkranz auf's Haupt setzt.

Die dritte Abtheilung der Vorderfaçade (siehe Tafel I.), mit andern Worten also die Abschlußwand des oberen Reliquienschreines, läßt unter breitgespanntem Kleeblattbogen den thronenden Erlöser erkennen, dem der Vater die Macht übertragen hat, dereinst am Ende der Tage das allgemeine Weltgericht über die Menschheit zu halten: nicht mehr segnend, sondern entscheidend und richtend ist die Rechte erhoben; die Linke hält das große „Buch des Lebens", in welchem die Thaten aller Erdgebornen verzeichnet stehen. Vier Engelsgestalten tragen die einzelnen Leidenswerkzeuge des Heilandes, die dereinst am großen

den Leibern gesondert gefaßten Häupter der drei Könige ersichtlich zu machen, geöffnet oder zeitweise gänzlich entfernt werden. Das mittlere dieser ovalen Thürchen scheint über den oberen Rand der trapezförmigen Fläche hinausgereicht zu haben (vgl. Taf. I). Zu beiden Seiten des letzteren ersah man die Statuetten zweier stehenden Engel, welche mit beiden Händen jene Verschlüsse zu halten schienen; dasselbe thaten von der anderen Seite zwei knieende Engel, die in den Zwickeln angebracht waren.

Tage der Vergeltung als hellstrahlende Zeichen des Erlösungswerkes den Auserwählten ein leuchtender Trost, den Verworfenen aber strafende Ankläger sein werden. So besagt es auch deutlich die Emailschrift unter der Bogennische, die da lautet:

Lancea, Spina, Calix, Crux, Spongia signa dolorum,
Quos tulit ille dolens, qui Judex est meritorum.

„Lanze, Dorn, Kelch, Kreuz, Schwamm: sie alle sind Mahner der Schmerzen,
Welche im Leiden ertrug, der einst das Verdiente wird richten."

Lanze und Dornenkrone werden von zwei Erzengeln gehalten, welche die Inschrift bezeichnet als Gabriel, fortitudo Dei und Raphael, medicina Dei, Kraft und Heilmittel des Herrn. Ueber dem Haupte des Heilandes erblickt man heute einen von Strahlen umgebenen großen Edelstein; ehemals umschloß das dritte Medaillon das getriebene Brustbild des Erzengels Michael, welcher das Kreuz, das hervorragendste der Leidenswerkzeuge, trug; auf ihn bezog sich die auch heute noch ersichtliche Inschrift:

In cruce vita mori voluit, mors ut moreretur.

„Sterben am Kreuz wollt' das Leben, damit es den Tod uns ertödte."

Die ganze Scenerie des oberen Theiles, welcher von reichen Ornamenten in Email (vgl. Taf. IV, m und n) und Filigran (vgl. Taf. IV, o) eingerahmt ist, wird erklärt durch eine Emailschrift, die an dem abgeschrägten Rande der fünf Seiten entlang läuft und lautet:

Advenio dignos salvare, ferire malignos:
Ergo boni metite felicia gaudia vitae!
Ite, rei! vos ira Dei transmittit in ignem,
Quisque metit, quod promeruit, sub judice justo.

„Seht ich erscheine und befel'ge die Frommen, bestrafe die Bösen:
Darum, Gerechte! so nehmet die herrlichen Freuden des Lebens;
Weg, ihr Verdammte! mein göttlicher Zorn übergibt euch dem Feuer.
Jeglicher ärntet nach seinem Verdienst, denn gerecht ist der Richter."

Sehr wahrscheinlich befand sich ehemals eine ähnlich angelegte Inschrift um den Rand des mittleren trapezförmigen Theiles, die sich auf die allerseligste Jungfrau oder aber, was eher anzunehmen ist, auf die drei Weisen des Morgenlandes bezog; eine unglückliche Restauration hat mit den übrigen Ornamenten auch diese beseitigt.

Der Cyclus der figuralen Darstellungen der Vorderfaçade findet seine Fortsetzung auf der hinteren Seite, die jedoch in architektonischer Hinsicht eine kleine Veränderung in der Eintheilung zeigt. Die untere Abtheilung auf Tafel II stellt in der Mitte unter einem Rundbogen

das schöne Standbild des Propheten Jeremias dar, der auf einem Spruchstreifen in kräftiger Gravirung den bekannten Vers aus seinen Klageliedern vorhält: Vere languores nostros ipse portavit, cujus livore sanati sumus. (Wahrhaftig! er selbst hat unsere Schwächen auf sich genommen, er, durch dessen Blut wir geheilt wurden.) Diese Worte beziehen sich auf die beiden Darstellungen aus dem Leiden des Heilandes, die unter den Kleeblattbogen auf beiden Seiten angebracht sind. Links nämlich erblickt man den an die Säule gebundenen Heiland, der von zwei Henkersknechten die Geißelhiebe empfängt; den beiden letzteren fehlt natürlich der spitze Hut nicht, der auf mittelalterlichen Darstellungen, der damaligen Sitte entsprechend, stets ein Kennzeichen der Juden ist. Die Emailinschrift, die der Künstler des Dreikönigenschreins als integrirenden Theil einer jeden Statuette betrachtet zu haben scheint, erklärt:

Victima vera Jesus, consputus, verbere caesus.

„Jesus, das wahrhafte Opfer, bespie'n und mit Geißeln geschlagen."

Rechts beschließt die Kreuzigung die Versinnbildlichung des Erlösungswerkes des Heilandes; der Auffassung der Zeit gemäß ist Christus aber nicht so sehr als Dulder und Leidender, sondern vielmehr als herrschender Gottessohn bildlich dargestellt, der durch seinen Kreuzestod die erlöste Menschheit wieder in seine Huld aufgenommen hat: seine angenagelten Füße ruhen nebeneinander auf einem breiten Sockel, sein Körper hängt nicht schlaff herunter, sondern hoch aufgerichtet mit erhobenem Haupte steht er da, die ganze Menschheit mit seinen ausgebreiteten Armen segnend zu umfangen. Ueber seinem Haupte lies't man die abgekürzte Inschrift: Mor. Mor. Mor. Mor. Mor., die vielleicht zu dem auch anderwärts vorkommenden Spruche zu ergänzen sein dürfte:

Mortem mortiferam morituris morte moratur.

„Sterbend erlöst er vom ewigen Tod, die dem Tode verfallen."

Außerdem finden sich an den innern Abschrägungslinien des Giebels noch die Worte:

In cruce pendebat, solvens quae non rapiebat.

„Kreuzigen ließ sich der Herr und büßt', was er selbst nicht verschuldet."

Ueber dem Haupte des Erlösers hält ein trauernder Engel ein aufgeschlagenes Buch, welches die bekannte Kreuzesüberschrift enthält: Jesus Nazarenus, Rex Judaeorum. Zu beiden Seiten sind in runden Medaillons die personificirten Darstellungen von Sonne und Mond zu sehen, die beim Tode des Herrn ihren Schein verloren.

In dem großen, mit emaillirten Plättchen ausgelegten Zwickel zwischen den beiden beschriebenen Darstellungen erblickt man das Brustbild des Kölner Erzbischofs Reinald von Dassel, der die Reliquien der heil. drei Könige aus dem zerstörten Mailand in die rheinische Metropole übertrug; so besagt es auch die Inschrift:

Regum translator Reinaldus Episcopus Archi.
„Reinald, der Erzbischof, der heil'gen drei Könige Bringer."

Das hervorragende Mittelschiff unserer Goldbasilika zeigt ferner an dieser hintern Seite auf Taf. II unter einem breiten Dreiblattbogen die himmlische Belohnung jener h. Martyrer, deren Leiber in dem oberen Theile derselben hinterlegt wurden. Die hh. Felix und Nabor, zwei christliche Soldaten, erlitten unter der Verfolgung des Kaisers Maximian um des Glaubens willen den Tod durch das Schwert, wurden von der christlichen Matrone Sabina auf deren Landgut begraben und später nach Mailand gebracht, wo die irdischen Ueberreste derselben auch der h. Augustinus sah. Bei der erwähnten Eroberung von Mailand durch Friedrich Barbarossa erhielt der Erzbischof Reinald nebst den Reliquien der hh. drei Könige auch die sterblichen Ueberbleibsel der hh. Felix, Nabor und Apollinaris, von denen die irdischen Ueberreste des letzteren jedoch nach Remagen geschenkt, während an deren Stelle die des h. Gregorius von Spoleto in den Dreikönigenschrein deponirt wurden. In unserer Darstellung nun reicht der Allmächtige den beiden Kriegshelden Felix und Nabor die Krone der ewigen Glorie und spricht zu ihnen die Worte:

Sumite pro meritis Regni diadema perhennis.
„Nehmet für eure Verdienste der ewigen Herrlichkeit Krone."

Noch genauer wird diese ganze obere Scene erläutert durch die goldene Inschrift an der Umrandung des entsprechenden Giebelfeldes:

Vera fides, perfectus amor, spes firma fuere
His via Martyrio, quae regna poli meruere.
His tribus armatus Martyr milesque beatus
Frater Naboris pariter cum fratre laboris
Possidet in coelis felicia praemia Felix.

„Wahrhafter Glaube, vollendete Liebe und standhafte Hoffnung
Bahnten zum Martyrertod und zum Himmel den Weg diesen Sel'gen.
So in der dreifachen Rüstung erwarb sich die ewigen Freuden
Droben im himmlischen Reiche der heilige Kriegsheld und Martyr
Felix und mit ihm Nabor, sein Bruder im Leben und Leiden."

Wendet man sich nunmehr zur näheren Betrachtung der beiden Langseiten auf Tafel III, so erblickt man hier ein ganz ähnliches System der architektonischen Eintheilung und decorativen Ausstattung. Die beiden senkrecht ansteigenden Flächen des unteren sowie des oberen Theiles sind nämlich in je sechs Bogennischen eingetheilt, die sämmtlich auf gedoppelten, reich emaillirten Säulchen mit Würfelcapitellen ruhen. Ursprünglich belief sich die Anzahl dieser Nischen zu beiden Seiten auf achtundzwanzig, da die oben erwähnte Modification das prachtvolle Reliquiar um vier Nischen und also leider auch um vier Statuen ärmer gemacht hat. Eine jede Bogenwölbung nämlich ist mit einer in Silberblech getriebenen und vergoldeten Statue in sitzender Stellung geschmückt, denen man es sämmtlich auf den ersten Blick ansieht, daß sie aus der Hand desselben genialen Meisters hervorgegangen sind, der auch die übrigen Bildwerke unseres Schreines mit einer ungewöhnlichen Virtuosität anfertigte und der es verstand, seinen Figuren einen idealen Anstrich zu verleihen. Ernst und Würde zeigen die kräftigen Gesichtszüge; gemessen und doch lebendig ist Haltung und Bewegung. Die langen und stoffreichen Gewänder, auf welche bei mittelalterlichen Figuren aus mehreren Gründen stets ein Hauptwerth gelegt wurde, zeigen fast gar keine Anklänge mehr an die alt gewordene Kunst der Byzantiner, welche die straff und senkrecht hängenden Gewänder ihrer dünnen Figuren ängstlich in streng parallel laufende Falten ordnete. Dieselben fließen nämlich mit einer maßvollen Bewegung und Leichtigkeit um die Körper, ohne die letzteren jedoch allzusehr zum Vorschein treten zu lassen, wodurch den Figuren eine naturalistisch-sinnliche Effektwirkung verliehen worden wäre.

Christus, dessen Erscheinung im Stalle, dessen Taufe im Jordan, dessen Leiden und Erlösungstod die beiden Schmalseiten darstellen, steht in der Mitte der Geschichte: ihn verkündete die vorchristliche Offenbarung, ihm huldigte in den heil. drei Königen die Heidenwelt, sein Werk wurde fortgesetzt durch die Apostel und ihre Nachfolger, bewährte sich in den heil. Blutzeugen. So hat in geistvoller Beziehung der Künstler an den Langseiten in der unteren Abtheilung die zwölf hervorragendsten Propheten des alten Bundes dargestellt, an den oberen Seiten dagegen die zwölf Sendboten des Evangeliums; die mittlere der sieben Nischen war dann jedes Mal durch die Darstellung einer prototypischen Figur ausgefüllt. Bei der mehrerwähnten traurigen Verstümmelung nun, die unser Goldschrein im Anfange dieses Jahrhunderts erfuhr, hat der Goldschmied aus unbekannten

Gründen dieſe Mittelfiguren, zwei königliche Vorbilder Chriſti, an den unteren Seiten beibehalten und dafür zwei Propheten fortfallen laſſen; in der oberen Abtheilung dagegen ſind jene mittleren Statuetten entfernt und alle Apoſtel beibehalten worden. Die linke Langſeite nun, die auf Tafel III veranſchaulicht iſt, zeigt in der Mitte das Bild David's in warm empfundener Auffaſſung; zu ſeiner Rechten ſitzen Jonas und Moſes, zur Linken Daniel, Amos, Abdias. Der entſprechende Theil der rechten Langſeite ſtellt in der mittleren Bogenlaube den Nachfolger David's, den weiſen König Salamon dar; zu ſeiner Linken ſitzen der Prophet Joël und der Hoheprieſter Aaron, zur Rechten Nahum, Jeremias, Ezechiel. Die Zwickel zwiſchen den Dreiblattbogen ſind mit runden Medaillons geziert, die ein wechſelndes Ornament in Email zeigen[1]); zwei derſelben veranſchaulichen wir in größerem Maßſtabe auf Taf. IV, p und q. In dem geradlinigen Abſchlußrande über den ſechs Bogenlauben lief't man auf beiden Seiten emaillirte Inſchriften, die urſprünglich wohl je zwei leoniniſche Verſe gebildet haben, wahrſcheinlich aber bei jener unglücklichen Zuſammenfügung des Schreins ebenfalls um einige Worte verkürzt ſind; auch vermögen wir ihre Beziehungen zu den betreffenden Darſtellungen nicht klar zu erkennen. Dieſelben lauten: Conditor orbis judicat orbem, dat bona majora meritis tormenta minora (Der Schöpfer des Weltalls richtet den Erdkreis und verleiht Belohnungen, die da größer, Qualen, die geringer ſind, als man verdient); und: Quem nulla possunt secreta latere, poenas indignis infert, dat praemia dignis. (Er, dem keine Geheimniſſe verborgen bleiben können, beſtraft die Böſen, belohnt die Guten).

Unter zwölf Rundbogen thronen majeſtätiſch die Sendboten des Herrn, deren Compoſition und Technik wirklich eine unübertroffene genannt zu werden verdient. Nach dem Berichte von Vogel, der im Jahre 1781 auf Veranlaſſung des vorletzten Kölner Kurfürſten Maximilian Friedrich ſeine oben ſchon angeführte unkritiſche Monographie über den Prachtſchrein der heil. drei Könige veröffentlichte, befand ſich ehemals in der mittleren Niſche ein Seraph und ein

[1]) Urſprünglich wurden dieſe Zwickel, wie das oftерwähnte Verzeichniß von 1671 es darthut, von halb erhaben getriebenen Halbfiguren ausgefüllt, dergleichen ſich heute noch zwiſchen den Rundbogen der Apoſtelfiguren befinden. Auch war die Anordnung der unteren ſitzenden Statuetten eine andere, indem z. B. unter der erſten Niſche der auf Taf. III abgebildeten Langſeite eine gekrönte Figur, wahrſcheinlich die des Königs David, nicht undeutlich zu erkennen iſt.

Cherub, welche die Weisheit und Liebe des Allmächtigen anzeigen sollten. Von den meisterhaft gearbeiteten Bildwerken der Apostel tragen die meisten ein vielgegliedertes Gebäude in ihrer Hand, wodurch ohne Zweifel die von ihnen gestifteten Kirchen und Gemeinden symbolisirt werden. Alle aber tragen als charakterisirende Attribute jenes Marterwerkzeug, wodurch sie die Palme des Lebens errangen. Auf diese letztern nehmen auch die Inschriften über ihren Häuptern Bezug, die wir hier, beginnend bei der rechten Langseite, der Reihe nach folgen lassen:

Fert Petrus insigne crucis signum, in cruce passus.
„Hehr trägt Petrus das Zeichen des Kreuzes, an dem er gelitten."
Transmisit coelo Jacobum tua pertica fullo.
„Eingang zum Himmel erwarb dem Jacobus die Stang' eines Walkers."
Funibus extensum tulit Andream crucis ara.
„Hingestreckt auf des Kreuzes Altar ward mit Stricken Andreas."
Ense cruentatus Jacobus major gerit ensem.
„Tod durch das Schwert litt Jacobus der Aelt're, drum trägt er's."
Mattheum mensis coelestibus addidit ensis.
„Himmlischen Freuden gesellte das Schwerte dem heil'gen Matthaeus."
Constantis fidei cutis est nota Bartholomaei.
„Standhaften Glauben bezeuget die Haut des Bartholomäus."
Ense cadens Paulus necis in signum tenet ensem.
„Paulus, enthauptet durch's Schwert, zeigt deshalb das Schwert hier im Bilde."
Vas olei fervens evasit virgo Joannes.
„Unversehrt aus glühendem Oel stieg der keusche Johannes."
Morte crucis Philippe trucis superas scelus hostis.
„Grausamer Feinde Gewalt hast, Philippus, am Kreuz du besieget."
Thomas ense cadit, sed victor ad aethera vadit.
„Thomas fällt durch's Schwert, doch dem Sieger erschließt sich d. Himmel."
Fuste Simon triplici caesus petit atria coeli.
„Dreifach gegeißelt mit Ruthen stieg Simon empor in den Himmel."
Mundi pressuris Judam rapit ista securis.
„Weg von den irdischen Leiden entraffte die Keule den Judas."

Auf die Gesammtheit der Apostel und ihre hohe Bestimmung bezieht sich eine große Inschrift, die sich in goldenen Majuskeln auf den blau emaillirten Einfassungsrändern beider oberen Langseiten lies't und die lautet:

Judex, quem nulla queunt secreta latere,
Pœnas indignis infert, dat praemia dignis.
Hos Dominus nobis semen patresque reliquit,
Ne mutos faceret nos asperitas vitiorum.
Hi terrendo minis, miris radiando, pluendo
Doctrinis, mundi sordes lavere profanas.

„Richtend erscheint, dem keine Geheimnisse können sich bergen,
Strafen zu bringen den Bösen, Belohnung den Guten zu theilen.
Diese ließ Christus auf Erden, der Kirche als Erstling und Väter,
Daß nicht der Laster Verkehrtheit die menschliche Würde uns nähme:
Heilige Furcht erweckend, in Wundern strahlend, verkündend
Göttliches, reinigten diese vom Unflath der Sünde die Menschheit."

Vermehrt wird der statuarische Schmuck der oberen Hälfte des Reliquienschreines noch durch eine Reihe von kleinen weiblichen Brustbildern in den Bogenzwickeln, die den Inschriften zufolge ebensoviele christliche Tugenden vorstellen sollen und zwar: Friedsamkeit, Güte, Klugheit, Gehorsam, Weisheit, Keuschheit, Sparsamkeit; ferner: Freigebigkeit, Milde, Mitleid, Eintracht, Sittsamkeit, Demuth, Mäßigkeit. Jedoch sind die vier äußeren dieser allegorischen Statuetten heute nicht mehr vorhanden.

Gleichwie auf der vordern Hauptfaçade das Auge des Beschauers unangenehm berührt wird von den stylwidrigen und unpassenden Ornamentationen des beweglichen Verschlusses in Mitten der prachtvoll ausgestatteten primitiven Theile, so haben wir auch auf den beiden Langseiten des unvergleichlichen Reliquiarium eine ähnliche Entstellung zu beklagen, die nur in ungenügender Weise eine Ergänzung gefunden hat. Von den vier schräg ansteigenden Bedachungsflächen nämlich sind alle ursprünglichen Verzierungen, der Ueberlieferung nach prächtige Basreliefs, verschwunden zu einer Zeit, die leider so unendlich viele Monumente jeglicher Kunst der Vernichtung preisgegeben. Nach dem Berichte des oben erwähnten Schriftstellers ersah man ehemals auf den untern Pultdächern verschiedene Scenen aus dem Leben und Leiden des Herrn, die in ovalen Medaillons eingefaßt und je drei und drei von einem Rundbogen überwölbt waren; die Scenen auf der oberen Bedachung bezogen sich, wie unser Gewährsmann sagt, auf die „Auferstehung des Fleisches" [1]). In vollständig mißlungener Weise hat man

[1]) Die Peter Schonemann'sche Abbildung eines Theiles des Dreikönigenschreines zeigt auf der unteren Schräge in runden Medaillons, anscheinend sieben auf jeder Seite, allerdings einzelne Scenen aus dem Leben des Herrn; dieselben sind in

die unteren Bedachungsflächen mit je acht Scenen aus dem alten Testamente bemalt, die mit ebensovielen Begebenheiten aus dem Leben der heil. drei Könige und der Geschichte ihrer Reliquien in Analogie treten. Schon an und für sich betrachtet, können diese Malereien nur einen geringen Kunstwerth beanspruchen; um so weniger also an diesem hohen Meisterwerk einer klar und unverkennbar ausgesprochenen Stylepoche, mitten zwischen den Reliefarbeiten eines genialen Goldschmiedekünstlers. Noch viel kläglicher und entstellender aber nehmen sich die oberen Dachflächen aus, die unter Glas eine grünliche Marmorirung in schnörkelhaften und verschwommenen Formen zeigen, auf dem Glase aber getriebene Engelsfiguren, die nur zu ungleiche Abbilder der meisterhaften Darstellungen des übrigen Schreines repräsentiren. Eine Menge von emaillirten und ciselirten Inschriften setzen sich an den Einfassungsrändern sämmtlicher Bedachungsflächen fort; jedoch sind dieselben in Folge mehrfacher Restaurationen schon seit langer Zeit in ihrer richtigen Aufeinanderfolge gestört, und obwohl Prof. Wallraff, jener um Kölns Monumente christlicher Kunst so hoch verdiente Gelehrte, dieselben zu ordnen versucht hat, so hat sich doch bis jetzt noch keine Einheit in dieselben bringen lassen.

Von den in dem großartigen Schreinwerk aufbewahrten Reliquien sind nur die Häupter der heil. drei Könige der Besichtigung zugänglich, indem der Verschluß derselben, wie erwähnt wurde, fortgeschoben werden kann. Ehemals befand sich auf jedem der drei Häupter, die auf kleinen Seidenkissen ruhen, je eine äußerst werthvolle Krone aus gediegenem Golde, die in dem ausgesuchtesten Schmuck von Perlen und Edelsteinen prangte und ein Gewicht von sechs Pfund hatte[1]). Von Prag, wohin man diese Kronen beim Herannahen der Franzosen geflüchtet hatte, wurden dieselben von dem Domherrn von Mylius wieder nach Darmstadt zurückgebracht, doch sind sie seit jener Zeit verschwunden und es läßt sich über den Verbleib derselben nichts mehr ausfindig machen. Die Reliquien der hh. Felix, Nabor und Gregor von Spoleto haben, wie früher erwähnt, in dem oberen Theile eine abgesonderte Ruhestätte gefunden; bei der Flucht im vorigen Jahr-

Gruppen von je zwei durch einen niederlaufenden (aufrechtstehenden?) Streifen getrennt. Auf der oberen Bedachung erblickt man unter Rundbogen einzelne sitzende Figuren, deren je drei von einem ähnlichen ornamentalen Querbalken geschieden sind.

[1]) Auch die Außenseite des Schreines war ehemals, wie die vorerwähnte Abbildung lehrt, in den Zwickeln der dreifachen Bogenstellung mit vier goldenen Zierkronen geschmückt.

hundert wurden sie in denselben Schrein mit den heil. drei Königen, jedoch in gesonderten Abtheilungen, hinterlegt und werden auch heute noch in demselben Schreine, getrennt von den Reliquien der h. drei Könige, aufbewahrt. Von den Gebeinen der h. drei Weisen besagt eine Inschrift, daß dieselben noch vollständig in allen ihren Theilen vorhanden seien:

Corpora sanctorum loculus tenet ipse Magorum,
Indeque sublatum nihil est alibive locatum.
Sunt juncti Felix, Nabor, Gregorius istis.

„Sieh diesen Schrein! er bewahrt die Leiber der heil. Weisen,
Nichts ward entfernet und Nichts einem anderen Ort übergeben.
Felix, Nabor und Gregor, die ruhen mit diesen vereinet."

Sämmtliche ansteigende Kanten sowie auch die obere Dachfirste des Schreinwerkes sind mit einem breiten laubförmigen Ornament umsäumt, welches in ausgestochener Arbeit ein stets wiederkehrendes Muster zu erkennen gibt. Die lange Linie der oberen Firste hat der Künstler sehr wirksam durch vier stattlich emporragende Knäufe unterbrochen, die mit ciselirten und getriebenen Ornamenten geschmückt sind [1]).

Interessant und belehrend dürfte es nunmehr sein, im Anschluß an die Beschreibung des großen Schreinwerkes seine Geschichte und Geschicke bis auf unsere Zeit zu verfolgen.

Ueber die Zeit und den Ort der Entstehung der prachtvollen tumba kann nach dem Gesagten wohl kein Zweifel mehr obwalten: Geschichte und Archäologie geben darüber die bestimmtesten Aufschlüsse. Aus selbstverständlichen Gründen war es nicht wohl möglich, daß die Kölner Bürgerschaft sofort nach Uebertragung der kostbaren Reliquien im Jahre 1164 den kühnen Plan fassen und ausführen konnte, denselben eine so großartig angelegte und äußerst werthvolle Grabstätte zu bereiten. Erst nach und nach wurden durch die reichlichen Opfergaben der allseitig herzuströmenden Pilgerschaaren sowie durch fromme Schenkungen kunstsinniger Fürsten die namentlich für jene Zeiten bedeutenden Geldmittel zusammengebracht, die zur Herrichtung der prachtvollen Goldbasilika nöthig waren. Da nun nicht bloß der Erzbischof Philipp von Heinsberg, welcher von 1167—1191 auf dem Kölner Stuhle saß, sondern auch der deutsche Kaiser Otto, welcher im Jahre 1198 in Köln verweilte, ausdrücklich als hervorragende Wohlthäter zu Gunsten des Dreikönigenschreins genannt werden, so wird

[1]) Ehemals war die Anzahl dieser Knäufe eine größere.

man wohl das Richtige treffen, wenn man die Vollendung des ganzen Werkes in das erste Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts versetzt. Zwar wissen die vorhandenen Urkunden nichts Näheres zu berichten, wie lange Zeit erforderlich war, um dieses majestätische Kunstwerk zu Stande zu bringen; der einheitliche Styl in Plan und Ausführung zeigt aber, daß dasselbe nicht zwei verschiedenen Zeitepochen angehört. Für den Schluß des XII. und den unmittelbaren Beginn des XIII. Jahrh. als die Entstehungszeit unseres Reliquienbehälters sprechen auch eine Menge von Detailformen, namentlich die charakteristische Darstellung der getriebenen Bildwerke (vgl. Taf. IV), die filigranirten und emaillirten Ornamente, (vgl. Taf. IV, b, c, d, e, f, g) die Profile der Ränder und die Säulencapitellen. Fast unzulässig erscheint nun hier noch die Frage, welcher Stadt der Ruhm gebühre, jenen Meister in ihren Mauern besessen zu haben, der mit genialer Conception eine so treffliche und ausgebildete Technik verband. Offenbar konnte und wollte Köln sich diese Ehre nicht nehmen lassen; nur von einem einheimischen Künstler durfte dieser auf lange Jahrhunderte berechnete Goldschrein hergestellt werden, der den ehrwürdigen Reliquienschatz der Stadt allen folgenden Generationen übermitteln sollte. Denn gerade die Goldschmiedekunst hatte in der aufblühenden Metropole des Rheinlandes in jener Zeit ihre schönste Blüthe erreicht und Kölner Goldschmiede waren es, welche nicht nur ihre Vaterstadt, sondern auch die übrigen Städte am Rheine mit den vollendetsten Meisterwerken kirchlicher und profaner Kunst versahen. Die übereinstimmende Aehnlichkeit in der Anlage und Ausführung, die sich namentlich in den reichen Einzelheiten der metallischen Kunstwerke des XII. und XIII. Jahrhunderts ausspricht, ist Veranlassung gewesen, daß man in der Archäologie einen ganz bestimmten und genau charakterisirten Styl der Kölner Goldschmiedekunst kennt, gleichwie die folgenden Jahrhunderte eine Kölnische Malerschule emporblühen sahen. Bei den untrüglichen Anzeichen des Kölner Kunstfleißes, die unsere Reliquientumba in allen ihren Bildungen zu erkennen gibt, bleibt es jedoch unentschieden, ob man den kunstverständigen Anfertiger derselben unter den Klosterbrüdern, oder unter den Laienmeistern zu suchen hat. Wenn auch die Benedictinermönche der Abtei von St. Pantaleon gerade in der Goldschmiedekunst stets einen großen Ruf genossen und ihnen die Anfertigung der hervorragendsten Kunstwerke in edeln Metallen, Email und Elfenbein zugeschrieben wurde, so bringt doch keine einzige Urkunde uns hierüber einen Nachweis. Die Laienmeister der Kölnischen Goldarbeiter aber scheinen sich eben um diese Zeit in eine In-

nung verbunden zu haben, da sie wenige Jahrzehnte später ausdrücklich als confraternitas benannt und behandelt werden.

Schließlich noch eine Frage: welche Stelle nahm im alten Dom die arca s. trium regum ein? In der Mitte des alten Domes, so lauten die urkundlichen Nachrichten, wurde aus Stein ein prächtiges und großartiges Mausoleum, die sogenannte domus trium Regum, errichtet, welches in seinem oberen Theile den Schrein selbst aufnahm. Vor demselben stand der Altar der heiligen drei Könige und von der Decke hing eine große runde Lichterkrone. Doch nicht lange sollte der Reliquienschrein diese Stelle behalten, denn im Jahre 1248 zerstörte ein Brand, wenigstens theilweise, den alten Dom und man hatte Mühe, den Schrein unversehrt aus den Flammen zu retten. Als darauf der jetzige Riesendom grundgelegt und der Chor sammt seinem Kapellenkranze schon 1322 geweiht wurde, da erhielt der Schrein der drei morgenländischen Weisen eine provisorische Stellung in dem kleinen Marienchörchen. Wo demselben aber während der folgenden Jahrhunderte ein bestimmter Platz eingeräumt wurde, läßt sich mit Sicherheit nicht nachweisen; jedoch sprechen die meisten Andeutungen und Vermuthungen dafür, daß der Prachtschrein unmittelbar hinter dem Pfarraltar unter der Wölbung des Apostelganges auf einem hohen architektonischen Piedestal einen hervorragenden Platz einnahm und von einem starken Gitter mit inneren Vorhängen umgeben war. An Festtagen wurden sodann die Vorhänge zur Seite gezogen und der strahlende Reliquienschrein, im Glanze vieler Lichter, der Besichtigung und Verehrung der Gläubigen zugänglich gemacht.

Gekrönte Häupter unterließen es niemals, bei ihrer Anwesenheit in Köln zum hohen Dom zu pilgern, um den Reliquien der heil. drei Könige ihre innige Verehrung zu bezeugen und reiche Gaben vor dem Schreine derselben niederzulegen. Insbesondere pflegten die deutschen Könige, unmittelbar nach der feierlichen Krönung in Aachen, gegen Köln die Pilgerreise anzutreten, um daselbst den irdischen Ueberresten der h. drei Könige ihre Hochachtung und Verehrung zu erweisen und dort auf einige Zeit Hoflager zu halten. So berichtet die lokale Ueberlieferung betreffs Heinrich von Luxemburg, daß derselbe bei dieser Gelegenheit im Jahre 1309 den Gebeinen der drei Könige Gold, Edelsteine und drei reich durchwirkte Baldachine dargebracht habe. Aehnliche Gaben brachte im Jahre 1337 Albrecht von Oesterreich und im folgenden Jahre Eduard III., König von England. (Da was der conynck van engelant tzo Collen ind beschouwede die hilge dry conynge, sagt die

kleine Chronik.) Tag und Nacht brannten Lichter vor dem Reliquienschrein und eine geistliche Ehrenwache wurde von dem Domcapitel beauftragt, unabläſſig bei demſelben zugegen zu ſein.

Im XVI. Jahrhundert bedrohte ein Brand, der im Dom ausbrach, auch den Schrein der heil. drei Könige. Um das koſtbare Kleinod vor dergleichen Unglücksfällen ſicher zu ſtellen, ließ Kurfürſt Maximilian Heinrich (1651—1688) unmittelbar hinter dem Hochaltar eine kleine feuerfeſte Kapelle zur Aufbewahrung des Reliquiars errichten, die noch heute unter dem Namen der Dreikönigen-Kapelle beſteht.

Die größte Beſchädigung erlitt der Dreikönigenſchrein durch die Drangſale, welche die franzöſiſche Revolution und das Einrücken der Occupationsarmee auf dem ganzen linken Rheinufer hervorbrachten. Als nämlich im Jahre 1794 das Kölner Domcapitel den nothwendigen Beſchluß faßte, ſämmtliche Domſchätze über den Rhein in Sicherheit zu bringen, wurde auch der Dreikönigenſchrein in viele Theile zerlegt und, in mehrere Kiſten verpackt, zuerſt in die Abtei Wedinghauſen geflüchtet. Als ſodann das in Arnsberg reſidirende Domcapitel die Nachricht von der bevorſtehenden Säculariſation der kurkölniſchen Beſitzungen auf dem rechten Rheinufer erhielt, ſandte es die meiſten Domſchätze und unter ihnen auch die Theile des Dreikönigenſchreines rheinaufwärts in die freie Reichsſtadt Frankfurt. Die Reliquien ſelbſt, die während der Zeit in engem Holzverſchluß im Hochaltar der genannten Abtei verborgen geweſen, wurden bereits am 12. Januar 1804 der Kölner Kathedrale zurückerſtattet; der Schrein aber kehrte auf Anordnung der franzöſiſchen Regierung erſt einige Zeit ſpäter zurück. Sofort wurden unter der Kölner Bürgerſchaft Sammlungen veranſtaltet, um die einzelnen Theile des Reliquiariums, die man leider ungeachtet aller möglichen Vorſicht nicht ganz vor Beſchädigung hatte bewahren können, kunſtgerecht zuſammenzuſetzen und wiederherſtellen zu können. Prof. Wallraff, den Köln ſtets in dankbarſtem Andenken zu ſeinen Wohlthätern zählen wird, übernahm die Leitung dieſer ſchwierigen Arbeit und übertrug ſie dem Goldſchmied Pollack und deſſen Söhnen. Doch leider war jene Zeit einer ſolcher Aufgabe auch nicht im Mindeſten gewachſen, und vollſtändig im Unklaren über die Anforderungen der romaniſchen Stylformen, ſuchte man dasjenige, was verloren gegangen war, oder allzu arge Beſchädigungen erlitten hatte, leider im Geiſte der claſſiſchen Antike zu ergänzen. Wie auf dieſe Weiſe die Bedachungsflächen des unteren und oberen Schreines eine Ornamentation erhalten haben, die in

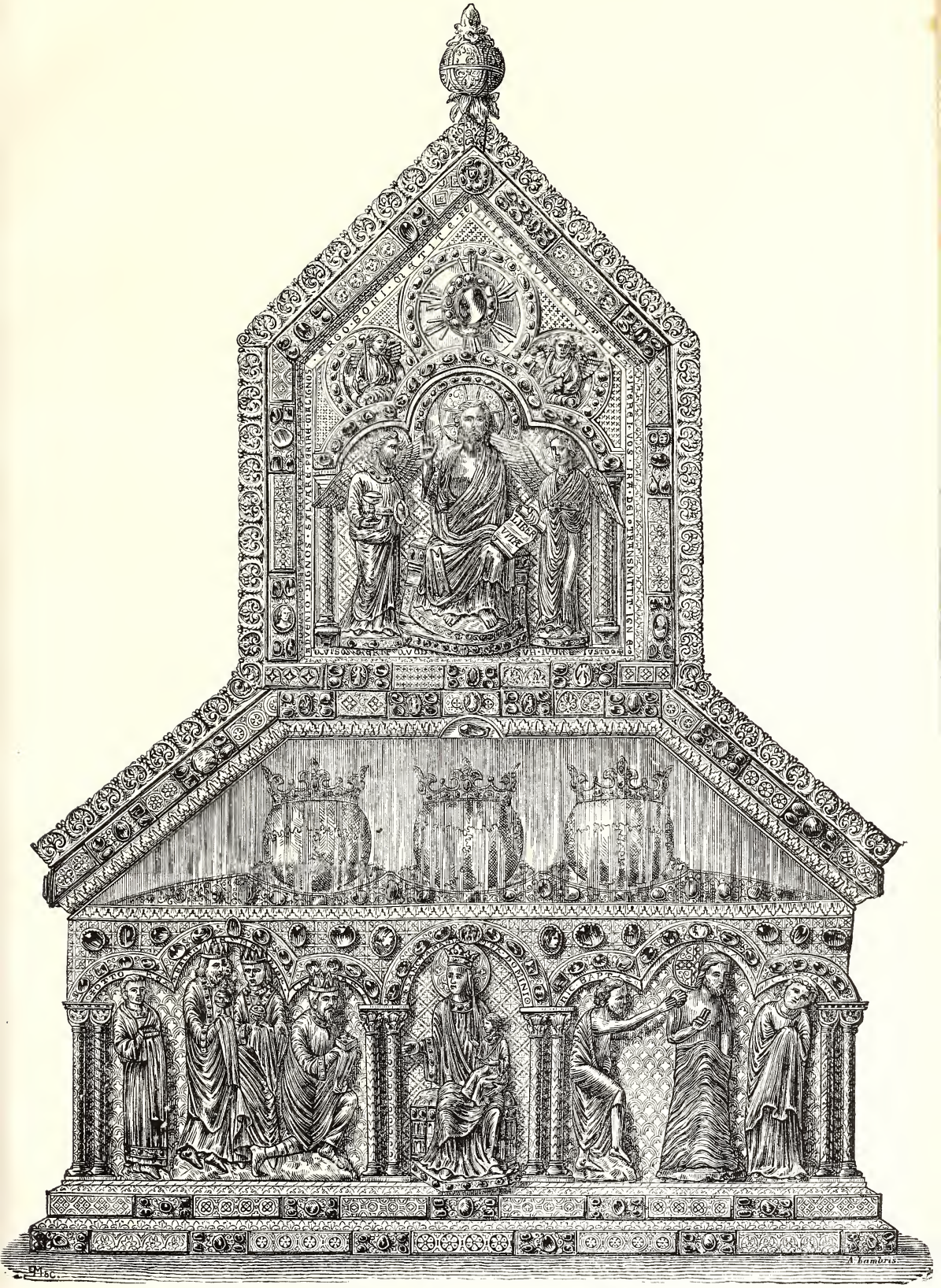
Composition und Technik mit den übrigen Formen des herrlichen Schreinwerkes im grellsten Widerspruch steht, haben wir oben bereits erwähnt. Unverzeihlicher aber und unbegreiflicher ist es, wie der Goldschmied sich entschließen konnte, die Länge des kostbaren Reliquiars um die Breite einer ganzen Nische zu verkürzen. Diese unberechtigte Modification brachte mannigfaltige Störungen hervor, sowohl in dem harmonischen Verhältniß der einzelnen Theile, als auch in der Anordnung des figuralen Schmuckes und der Integrität der Inschriften. Wünschenswerth wäre es jedenfalls gewesen, wenn der Goldschmied auch hier das Fehlende nach dem Geschmacke seiner Zeit ergänzt hätte, anstatt so radical zu verfahren: eine folgende Zeit würde alsdann eher im Stande gewesen sein, den Anforderungen des gegebenen Styles gemäß eine vollständige Wiederherstellung durchzuführen.

Eine wirkliche Beraubung in gewaltsamer Weise erlitt der Schrein durch freche Diebeshand im Jahre 1820. Mit Bestürzung entdeckte man am Morgen des 19. Oktober, daß mit roher Gewalt viele einzelne Theile losgetrennt und verschwunden waren; ein Dieb hatte sich Abends vorher in den Dom einschließen lassen, hatte in der Nacht seine frevelhafte That vollführt und war früh Morgens wieder entwischt. Doch erleichterte er selbst in ganz auffallender Weise das Wiederfinden des Geraubten, indem er auf einem Felde bei Melaten die als werthlos erkannten drei Kronen von sich warf und auf demselben Felde den übrigen Raub vergrub. Noch heute zeigt der kostbare Schrein die Spuren dieses sacrilegischen Frevels.

Am Schlusse dieser Besprechung des hervorragendsten Werkes kirchlicher Goldschmiedekunst, welches Köln in seinen Mauern birgt, können wir es uns nicht versagen, einen doppelten Wunsch hier auszusprechen, der in den Herzen der Kölner Bürgerschaft wie des kunstsinnigen Publikums zweifelsohne Wiederhall und Unterstützung finden wird. Heute nämlich, nachdem die archäologische Wissenschaft so bedeutende Fortschritte gemacht hat, neben der reinen theoretischen Wissenschaft aber auch die kunstgeübte Technik nicht zurückgeblieben ist, heute erachten wir dafür, daß der richtige Zeitpunkt gekommen ist, um dem herrlichen Schreinwerke in allen seinen Theilen eine durchgreifende und stylgerechte Wiederherstellung angedeihen zu lassen. Daß eine solche Restauration eine gediegene werden würde, nicht berechnet auf eiteln, hohlen Schimmer, sondern im soliden Schmucke den Zieraten der übrigen Theile gleichstehend, dafür bürgt uns die so oft bewährte Opferwilligkeit der Bürger Kölns, die namentlich jetzt vom Neuem erwacht ist und mit dem rüstig

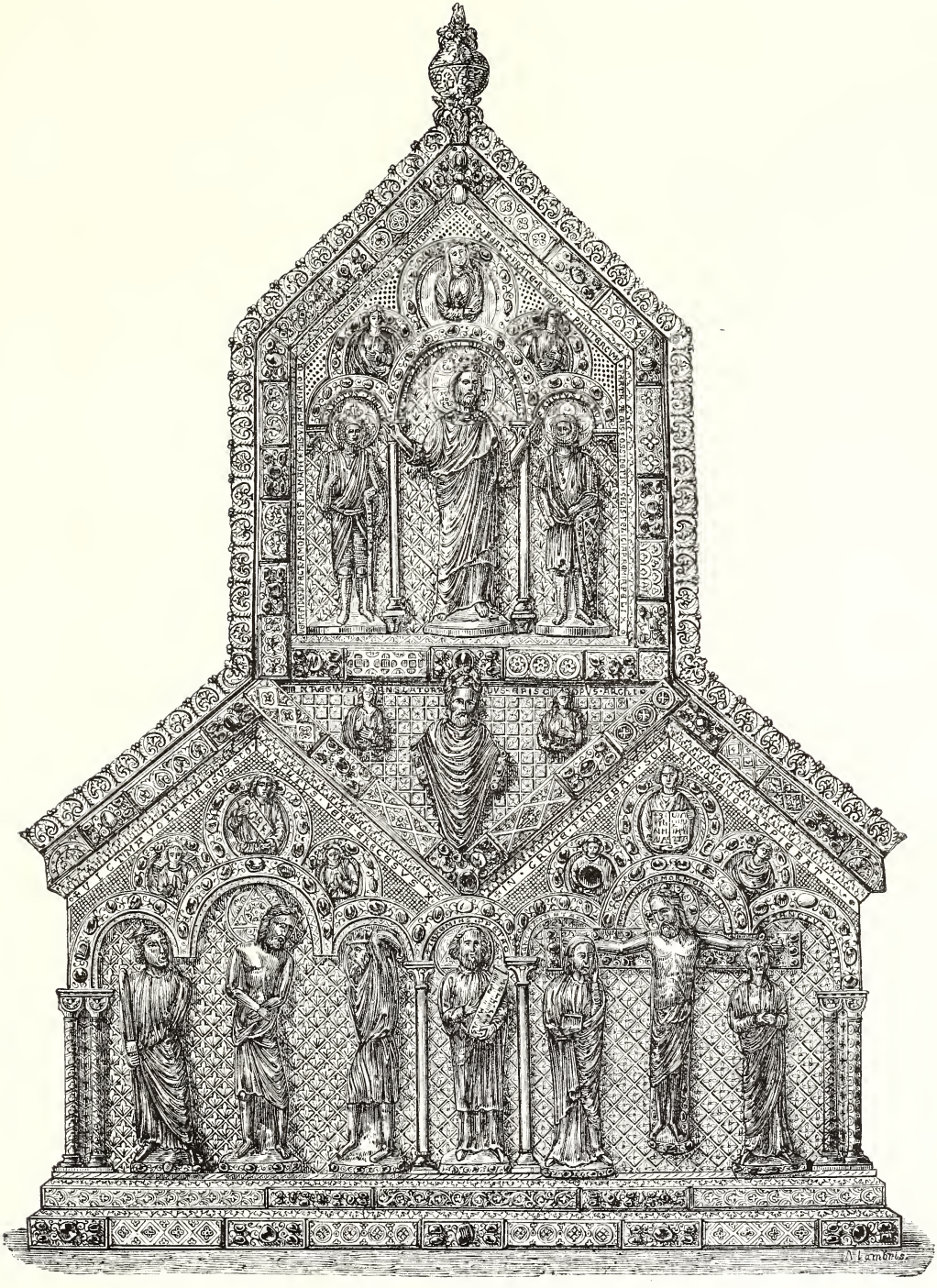
voranschreitenden Dombau zusehends zunimmt. Auf Stylstrenge in der Wiederherstellung dürfte man schon deshalb mit Zuversicht hoffen, weil seit einem Jahrzehnt die Freunde der archäologischen Wissenschaft sich vorzugsweise die ganz besondere Aufgabe gestellt haben, mit Zugrundelegung und Hülfe ihrer wissenschaftlichen Forschungen auf den verschiedenen Gebieten der Kunst, Meister heranzubilden, die im Stande seien, eben solche preiswürdige Kunstwerke wieder zu schaffen, wie sie uns die Vorfahren als Hebel einer neuen Kunstperiode hinterlassen haben. Die Architektur, Plastik, Malerei und Stickerei haben schon seit Jahren, wie bekannt, am Rheine eine aufmerksame Pflege gefunden; in jüngsten Zeiten haben aber auch Meister der Goldschmiedekunst in verschiedenen rheinischen Städten durch ihre Leistungen den Beweis geliefert, wie sehr sie der Aufgabe gewachsen sind, die technisch und künstlerisch richtige Wiederherstellung eines so bedeutenden Kunstwerkes zu übernehmen und nach den Anforderungen der Wissenschaft auszuführen, wie es sich in der sehr entstellten und beraubten tumba trium regum darstellt. Wahrlich könnten die rheinischen Meister kirchlicher Goldschmiedekunst dem der Vollendung entgegen gehenden Dombau keine schönere Zierde geben, als wenn sie jenen hehren Reliquienschrein im ursprünglichen Glanze unversehrt wiederherzustellen Gelegenheit hätten, den der fromme Sinn und die hohe Kunst der Vorfahren zur Ehre des Allerhöchsten und seiner Heiligen so herrlich entstehen ließ.

Um dem eben gedachten verdienstvollen Unternehmen die Krone aufzusetzen, würde es gewiß ein berechtigter Wunsch sein, dem alsdann in der ursprünglichen Schöne wiederum prangenden Goldschrein auch von Neuem den gebührenden Platz an hervorragender Stelle einzuräumen. Daß die jetzige provisorische Aufstellung nicht mehr lange beibehalten werden kann, liegt klar zu Tage: denn für die große Schaar der Gläubigen, nicht für Besichtigung einzelner Besucher ist der Reliquienschrein so kostbar hergerichtet worden. Vielleicht ließe sich unmittelbar hinter dem in nächster Zeit neu zu errichtenden Hochaltar an erhöhter Stelle eine solche Aufstellung des goldstrahlenden Mausoleums der heil. Stadtpatrone Kölns herrichten, daß der kostbare Reliquienschrein, gleichsam als Altaraufsatz (retabulum) hinter den niedrigen Altarstaffeln (praedella) hervorragend, an Festtagen nach Entfernung der festen, reichverzierten Gitterverschlüsse von Allen gesehen werden könnte.

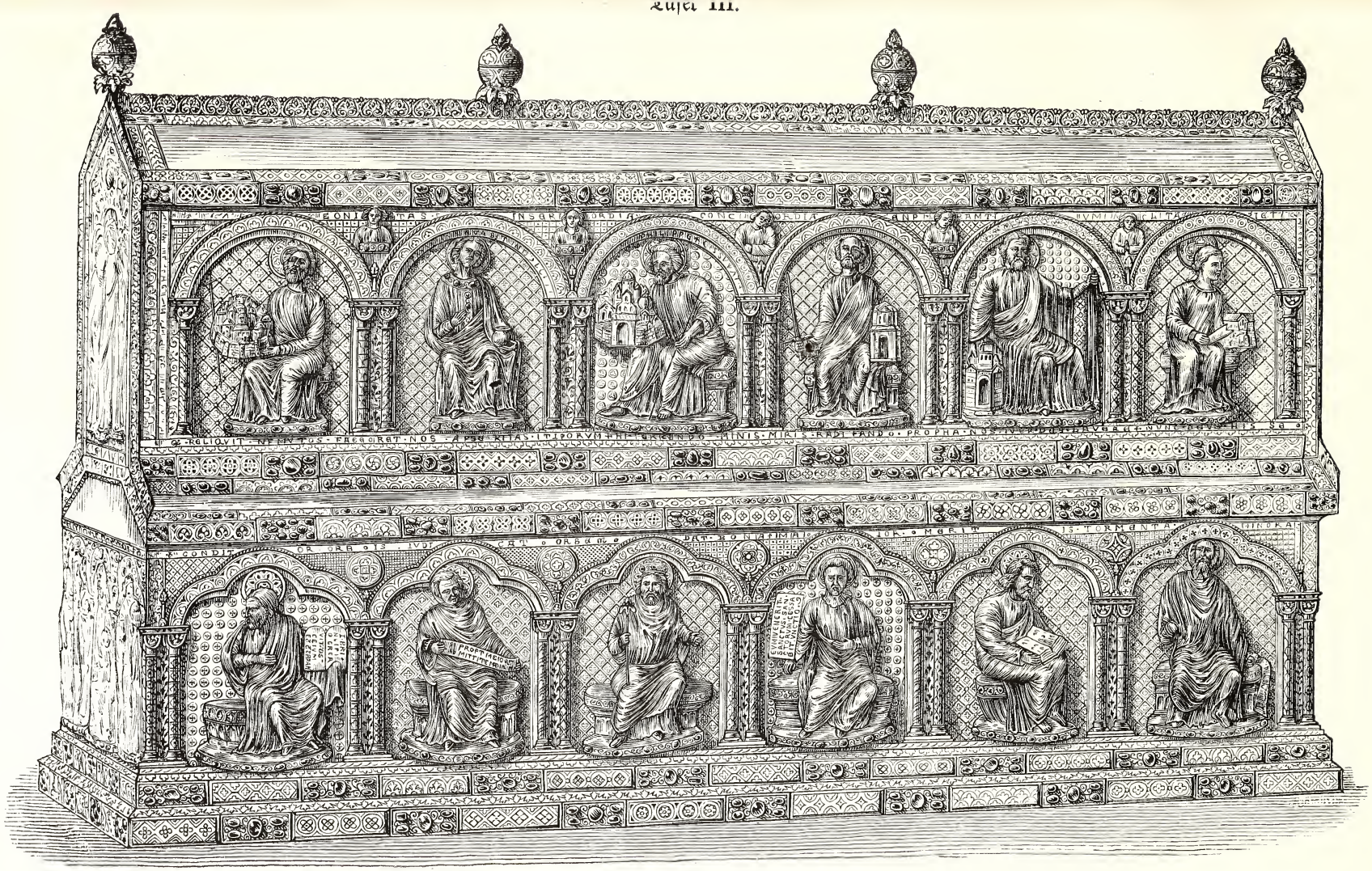


Vordere Ansicht des Schreines der h. drei Könige.

Tafel II.

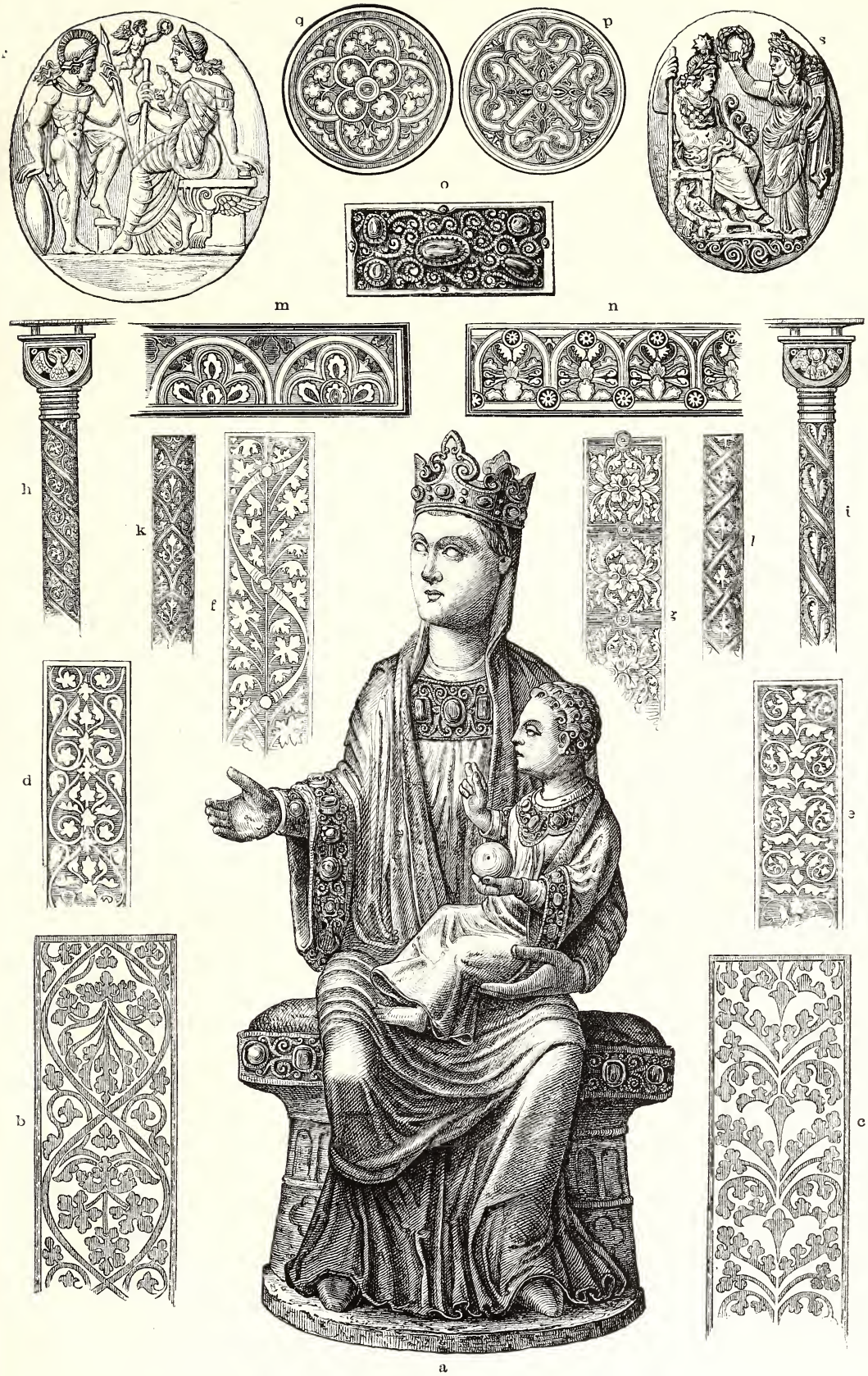


Hintere Ansicht.



Seiten-Ansicht.

Tafel IV.



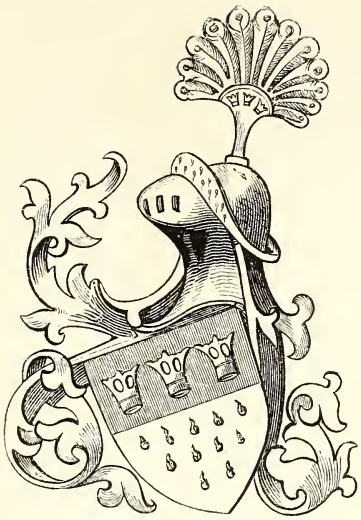
Ornamentale Einzelheiten am Schrein der h. drei Könige.

Zweiter Theil.

Reliquiengefäße und liturgische Prachtgeräthe.

Vom XII. bis XVII. Jahrhundert.

Illustrirt aus den Mitteln der Vorstands-Mitglieder des Kölner Diöcesan-Kunstvereins.



Reliquiengefäße und liturgische Prachtgeräthe.

Illustrirt aus den Mitteln der Vorstands-Mitglieder des Kölner Diözesan-Kunstvereins.

Fig. 1.

Romanisches Kreuz

aus vergoldetem Kupfer. XII. Jahrhundert.

Länge 0,51 M. — Breite 0,41 M.

Der doppelt und dreifach decimirte Schatz der Kölner Kathedrale hatte ehedem aus jeder Periode der kirchlichen Goldschmiedekunst eine bedeutende Anzahl hervorragender Werke in seinen reichgefüllten Schreinen aufzuweisen: die ältesten Leistungen des romanischen Rundbogenstyls, die form- und phantasiereichen Gebilde der Uebergangsperiode, ferner die Meisterwerke des gothischen Styls in seiner Entwickelung, seiner vollen Blüthe und seinem Verfall, endlich die Schöpfungen der Renaissance in ihren verschiedenen Phasen bis herab zur Ausartung des Rococco — sie alle waren hier zahlreich vertreten und boten in ihrer Mannigfaltigkeit ein culturhistorisches wichtiges Bild von dem wechselnden Geschmack und der Kunstrichtung vergangener Geschlechter und Jahrhunderte. Die französische Revolution indessen, das Eindringen der französischen Occupations-Armee und die dadurch veranlaßte Flucht der sämmtlichen Werthgegenstände des Kölner Domes auf das rechte

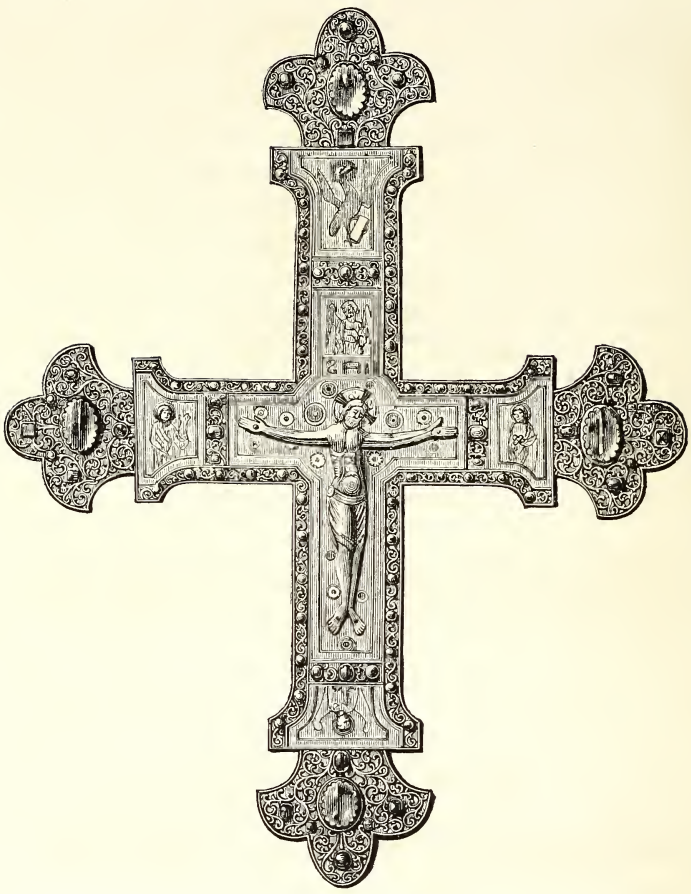


Fig. 1.

Rheinufer haben in diesem ehemaligen Museum kirchlicher Kleinkunst so gründlich aufgeräumt, daß manche Perioden der kirchlichen Goldschmiedekunst heute gar nicht mehr, andere nur noch in wenigen Objecten im Kölner Domschatze vertreten sind. So hat denn auch die romanische Kunstepoche im Schatze der niederrheinischen Metropolitankirche mit Abrechnung des Prachtschreines der h. drei Könige nur noch ein Beweisthum ihrer künstlerischen Thätigkeit auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst hinterlassen in jenem stattlichen Altarkreuze, dessen Abbildung hier unter Fig. 1 folgt. Eine genauere Betrachtung wird zeigen, daß dasselbe heute aus drei der Zeit ihrer Entstehung nach ganz verschiedenen Theilen besteht.

Das Kreuz, das hochverehrte Zeichen der Erlösung des Menschengeschlechtes, war schon für die ersten Christen das Panier, welches sie

zum Kampfe führte für die heilige Sache ihres Glaubens, und welches ihnen als Nachfolgern des leidenden Heilandes Trost und Ermuthigung im irdischen Pilgerleben einflößte. Und da die Kirche nach dem prophetischen Worte ihres göttlichen Stifters hier auf Erden stets eine streitende sein wird, so nahm sie um so lieber zum Symbol ihres Glaubens wie ihres Heilskampfes das Kreuz, welches der Gottmensch sterbend geheiligt hatte, welches er aber auch dereinst am Ende der Tage vor aller Welt verherrlichen wird als das Zeichen seines Triumphes. Kein Wunder also, daß man das Zeichen des Kreuzes nicht nur in den ältesten Gebeten und Liturgien der Kirche häufig antrifft, sondern daß auch die christliche Bildersprache von jeher mit Vorliebe dieses bedeutungsvolle Symbol des Glaubens in ihren künstlerischen Versuchen anwendete. In der Darstellungsweise des Kreuzes machte sich bald eine zweifache Form geltend, welche man, nach ihrem Vorkommen im Großen und Ganzen, die griechische und lateinische benennt. Ihr Unterschied besteht einfach darin, daß die griechisch-byzantinische Kunstweise die vier Kreuzbalken durchgängig in gleicher Länge gestaltete, während die Künstler des westlichen Europa nur die beiden Querbalken gleich lang machten, den oberen hingegen etwas kürzer, den unteren bedeutend länger. Fragt man, welche dieser beiden Formen die meiste historische Berechtigung für sich hat, das heißt, der Form desjenigen Kreuzes am nächsten kommt, an welchem der Heiland starb, so beweisen die archäologischen Forschungen, daß dem lateinischen Kreuze der Vorzug gebühre. Denn in der Zeit der römischen Republik und der Kaiserherrschaft, als der Kreuzestod den Sklaven als härteste Strafe drohte, hatte das Kreuz entweder die Form eines T (die sogenannte crux commissa, ohne Oberbalken) oder eines †, wie das lateinische Kreuz sie ersehen läßt.

Es ist jedoch erklärlich, daß weder die eine noch die andere Form ohne Weiteres eine unbestreitbare Berechtigung gibt, aus diesem einen Grunde einem Kreuze den Orient oder den Occident als Heimat anzuweisen; vielmehr müssen hierzu noch manche andere und zwar formale wie technische Eigenthümlichkeiten in Erwägung gezogen werden.

Das vorliegende Altarkreuz nun, welches dem Gesagten zufolge die lateinische Form aufweist, erhält seinen besonderen Schmuck in den großen Goldplatten, welche in vielfarbigem Schmelz die Figur des Heilandes nebst vier anderen Darstellungen zeigen. Die mittlere dieser fünf emaillirten Platten stellt uns den Gekreuzigten dar. Jedoch konnte jene Zeit des lebendig starken Glaubens, die sich nicht so sehr mit Aengstlichkeit an die genaue Erzählung der h. Schriften hielt,

sondern vielmehr durch die Begebenheit hindurch deren Wesen und geheimnißvolle Bedeutung schaute, sich nicht entschließen, den Gottmenschen als Leider und Dulder mit gesenktem Haupte und kraftlos gebrochenem Körper darzustellen, sondern da Christus durch seinen Kreuzestod über die Hölle und Sünde triumphirte und dem verlorenen Menschengeschlechte den Himmel wieder erschloß, so dachte man sich den Heiland am Kreuze mit erhobenem Haupte als regierenden König und mit ausgebreiteten Armen zur Segnung der ganzen Menschheit. Daher findet man auch gewöhnlich seine Füße auf einem kleinen zugespitzten Vorsprung des Kreuzes ruhen, welchen man das suppedaneum nannte. Als man in späterer Zeit die Füße des in Malerei und Plastik bildlich dargestellten Erlösers übereinander heftete, fiel jene Stütze derselben fort, wie das auch an unserm Kreuze bereits geschehen ist, obwohl die Füße noch neben einander stehen; im Uebrigen aber erkennen wir auch hier den Heiland nicht so sehr als den gebeugten Dulder, der von sich sagt: „Ich bin ein Wurm und kein Mensch", sondern vielmehr als den triumphirenden Erlöser; der gekreuzte Nimbus um sein Haupt zeigt uns seine Glorie und Göttlichkeit an. Ueber seinem Haupte hält ein Engel die Kreuzesüberschrift, die das bekannte Hierogramm IHS (Jesus) erkennen läßt.

Nach je einem kleineren Zwischenraum setzen sich die vier Kreuzesbalken in ausmündende Schildchen fort, die ebenfalls mit emaillirten Darstellungen verziert sind. Das obere zeigt einen Adler, der eine Schriftrolle hält, das untere eine geflügelte Menschenfigur ohne Nimbus: offenbar die Symbole der h. Evangelisten Johannes und Matthäus. Die beiden Schildchen zu den Seiten des Gekreuzigten geben aber nicht, wie man erwarten sollte, die geflügelten Symbole der beiden anderen Evangelisten, den Löwen und das Rind zu erkennen, sondern hier ist die Passionsgruppe vervollständigt durch die Darstellung der allerseligsten Jungfrau und des h. Johannes; übrigens aber ist der Charakter dieser beiden Darstellungen ganz dem Style der anderen angemessen und offenbar gleichzeitig mit diesen.

Eine interessante Erscheinung, die jedoch bei vielen gleichzeitigen Emailarbeiten vorkommt, ist die, daß das Haupt aller dieser figürlichen Darstellungen als Basrelief mit dem Hammer hervorgetrieben ist, während die übrigen Theile des Körpers sowie die Gewandpartien in breiter und kräftiger Gravur wiedergegeben sind — gewiß eine merkwürdige Naivetät des Künstlers, der, weil das Haupt den vorzüglichsten Theil seiner Darstellung ausmachte, dieses auch vor allen anderen glaubte hervorheben zu müssen. Will man diese Emailarbeiten nach

ihrem technischen Charakter mit einem Ausdrucke der heutigen archäologischen Wissenschaft bezeichnen, so sind dieselben zu den Grubenschmelzen (émaux champlevés) zu rechnen, das heißt: der Künstler hat alle diejenigen Stellen, welche eine Fläche in der Schmelz-Malerei bilden sollten, vertieft ausgestochen, die Conturen jedoch in der Körperbildung und dem Faltenwurf der Gewänder als dünne Metallrändchen aufrecht stehen lassen; sodann füllte er die vertieften Stellen mit der flüssig gemachten Emailmasse in verschiedenen Farben aus und glättete nach deren Erhärtung das Ganze so, daß die vergoldeten Conturen sich wie dünne Adern durch die vielfarbige Darstellung hindurchziehen.

Bei diesen sowie überhaupt bei den meisten gleichzeitigen Emailarbeiten läßt sich nur schwer angeben, in welchem Lande dieselben ihre Entstehung gefunden haben. Später zwar unterscheiden sich, wie in der Malerei und Goldschmiedekunst, so auch in den Emailarbeiten deutlich und bestimmt die verschiedenen Manufacturstätten; für jene Zeit aber bleibt es meistens ganz unentschieden, ob wir die Heimat solcher Kunstwerke in Byzanz, der alten Bewahrerin classischer Kunst und Technik, oder in dem jung emporstrebenden Limoges oder auch in der regen Metropole Köln zu suchen haben. Nach unserer persönlichen Ansicht, die sich auf vergleichende Studien vieler documentirten Emails stützt, würden wir die in Rede stehenden Schmelzarbeiten dem Kunstfleiße Kölns zusprechen. Bestimmter jedoch läßt sich die Zeit der Entstehung unserer Emails angeben; eine allseitige Betrachtung nämlich und ein genauer Vergleich derselben mit ähnlichen Arbeiten gibt uns die volle Ueberzeugung, daß sie der Mitte des XII. Jahrhunderts angehören.

Mehr als fünfzig Jahre jünger scheint das eigentliche Kreuz zu sein, auf welchem jene emaillirten Goldbleche befestigt sind. Es zeigen dieses außer den Fassungen der zahlreichen Edelsteine auch die zierlich geschlungenen Ornamente in Filigran, die alle übrigen Flächen der Kreuzbalken beleben. Nach den vier Seiten mündet das Kreuz in eine dreitheilige Verzierung aus, welche die ursprüngliche Form sein dürfte für die später im mittelalterlichen Ornament so sehr beliebt gewordene Lilienblume (fleur de lis). Die Wirkung dieses Ornaments ist hier noch dadurch erhöht, daß dasselbe nicht unmittelbar an die Kreuzesbalken sich ansetzt, sondern erst durch eine bogenförmig ausgekragte Erweiterung dieser letzteren eingeleitet wird.

Eine einfachere, wenn auch kaum minder kunstvolle Verzierung zeigt die hintere vergoldete Seite des Kreuzes; dieselbe besteht aus eingravirten figuralen und ornamentalen Darstellungen, die einen

äußerſt gewandten und fertigen Meiſter der Gravirkunſt verrathen. Die vier Symbole der Evangeliſten, die an den Ecken erſichtlich ſind, tragen auf Spruchbändern die betreffenden Namen; in der Vierung des Kreuzes iſt die Krönung der allerſeligſten Jungfrau dargeſtellt, während die übrigen Flächen der Kreuzbalken kräftig geſchwungene und phantaſiereiche Laubornamente in Blättern und Früchten zeigen. Gerade dieſe hintere Seite des Kreuzes bekundet durch ihre Verzierungen deutlich, daß daſſelbe im Beginne jener Glanzperiode der chriſtlichen Goldſchmiedekunſt angefertigt worden iſt, als die ſtrengen und weniger gefügigen Formen des romaniſch-byzantiniſchen Styles überwunden waren, und die freieren gefälligeren Motive des gothiſchen Styles ſich ſchon geltend machten.

Der Zweck dieſes prachtvoll ausgeſtatteten Kreuzes war urſprünglich wohl ein doppelter: einmal nämlich ſollte daſſelbe in Verbindung mit einer hohen Tragſtange als Vortragekreuz bei Proceſſionen benutzt werden, weshalb es noch am Ende des vorigen Jahrhunderts in dieſer Weiſe bei Leichenbegängniſſen im Gebrauch war; dann aber ſollte es auch, in ein Fußſtück eingelaſſen, als Altarkreuz dienen. Beide, Tragſtange und Ständer, fehlen heute. Der letztere aber iſt, anſcheinend im Beginne dieſes Jahrhunderts, durch ein unpaſſendes Fußſtück erſetzt worden, welches in unverſtandener Weiſe aus den Ueberbleibſeln der verſchiedenſten Kunſtepochen zuſammengefügt iſt. Daſſelbe iſt viereckig angelegt und wölbt ſich nach oben zu einem Rundbogen, der auf zwei reich emaillirten Säulchen ruht. In der Mitte der vorderen Seite erblickt man ſodann die in Silber getriebene Darſtellung der Sendung des heil. Geiſtes, die, gleichwie der untere Rand des Ganzen, nach allen Seiten mit kleinen Email- und Filigranplatten umgeben iſt. Die bogenförmige Umfaſſung zeigt durch die manierirte Form der inneren Säulchen, das muſchelförmige Ornament und die Acanthusblätter auf dem untern Rande, daß ſie in die Zeit der bereits vollendeten Renaiſſance, in die Mitte des XVI. Jahrhunderts, zu verſetzen iſt; die mittlere Darſtellung jedoch läßt in ihren Gewandpartien erſt den leiſe ausgeſprochenen Anfang jener Verbindung der Antike mit der Gothik durchblicken; die Email- und Filigranplatten endlich deuten auch dem unkundigen Auge ſofort an, daß ihre urſprüngliche Stelle an dem Schrein der h. drei Könige zu ſuchen iſt. Als nämlich dieſer koſtbarſte Theil des Kölner Domſchatzes auf der Flucht vom Jahre 1794 in viele Theile hatte zerlegt werden müſſen und in dieſem Zuſtande nach zehn Jahren wieder heimgebracht wurde, da be-

merkte man, daß mehrere Stücke desselben fehlten. Deshalb, so berichtet man, hat der mit der Zusammenfügung und Reparatur des Kunstwerkes beauftragte Goldschmied den Schrein um eine Bogenstellung verkürzt; die so überflüssig gewordenen Emailplatten zieren heute theilweise den Fuß unseres Altarkreuzes. Ja selbst die mittlere Silberplatte des Kreuzfußes soll ursprünglich mit ähnlichen getriebenen Darstellungen auf der Bedachung des Dreikönigenschreins und zwar auf jenen Feldern sich vorgefunden haben, welche jetzt sehr unschön mit Gemälden ausgefüllt sind; jedoch bleibt diese letztere Behauptung noch zu erweisen.

Fig. 2.

Vortragekreuz nebst einem Vorsängerstab

in vergoldetem Silber mit emaillirten und niellirten Verzierungen. XIV. und XII. Jahrhundert.

Einfach und schlicht in seinen Formen macht dieses mittelgroße Vortragekreuz doch einen gefälligen Eindruck hauptsächlich durch die fünf Vierpässe, welche die vier Ecken und die Kreuzung der Balken schmücken. Gerade diese Vierpaßrosen bilden aber auch durch ihre prächtigen Emaildarstellungen den werthvollsten Schmuck des Kreuzes. Von einem kräftigen und energisch profilirten Rahmen eingeschlossen, erblickt man hier an den vier Ausmündungen der Kreuzesbalken die Symbole der Evangelisten, welche das ganze Mittelalter hindurch eine überaus häufig und mit besonderer Vorliebe angewendete Verzierungsgruppe bilden. Eigenthümlicher Weise stimmt an unserm Kreuze nur eine der vier Bezeichnungen auf den Spruchrollen mit der gewöhnlichen Vertheilung der Symbole, während die drei übrigen anders vertheilt sind. Man lies't nämlich richtig bei dem geflügelten Rind S. Lucas; aber bei dem Adler steht S. Marcus (statt Johannes), bei dem Löwen S. Matthaeus (statt Marcus), bei der geflügelten Menschenfigur S. Johannes (statt Matthäus). Uebrigens hat der Künstler hier nicht nach Willkür gehandelt, sondern sich für das Symbol des h. Marcus an die hh. Irenaeus und Juvenius, für das Symbol des h. Matthäus an den heil. Augustin angeschlossen.

Das mittlere Vierpaßmedaillon stellt den Gekreuzigten dar, dem seine Mutter und sein Jünger Johannes zur Seite stehen. Zwei Engel

ragen aus den Wolken hervor als Repräsentanten der himmlischen Geister, die trauernd den sterbenden Gottmenschen umschweben; einer derselben hält ein brennendes Licht, der andere schwingt das Rauchfaß.

Was die Technik dieser Emails anbetrifft, die leider heute durch allzu häufiges Putzen nicht unbedeutend gelitten haben, so sind dieselben zu den sogenannten émaux translucides zu rechnen. Bei diesen nämlich wird die Zeichnung in breiten Strichen auf einem Metallgrunde eingravirt und sodann das Bild mit flüssigen Emailfarben aufgetragen, welche nach ihrem Erkalten und Glätten die Grundrisse der Zeichnung mehr oder weniger hell durchschimmern lassen. Uebrigens tragen unsere Emails durchaus einen deutschen Charakter und unterscheiden sich auch augenfällig von den Emails der romanischen Kunstepoche, die entweder aus Byzanz stammten oder doch nach byzantinischen Vorbildern und theilweise auch von griechischen Künstlern gearbeitet waren.

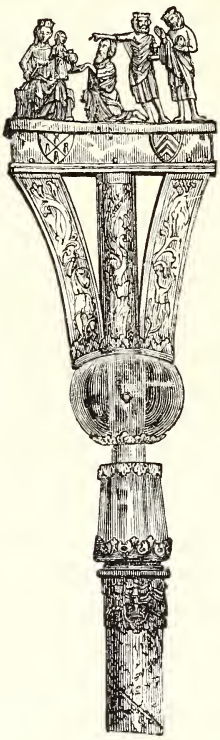


Fig. 2.

Die vier Kreuzbalken sind auf ihrer Fläche mit einem sinnig verzweigten und kräftig geschwungenen Laubornament verziert, welches man in ähnlichen Formen auf jenen Werken der Goldschmiedekunst, die aus den für die gesammte deutsche Kunst so fruchtbringenden Tagen Kaiser Karl's IV. und seiner unmittelbaren Nachfolger Wenzel und Sigismund herrühren, sehr häufig antrifft. Für dieselbe Zeit der Entstehung unseres Kreuzes, für die letzten Jahrzehnte des XIV. Jahrhunderts also, sprechen auch die kleinen eingepreßten Blümchen in Form von vierblätterigen Röschen, welche die kräftige Hohlkehle der äußeren Umrandung des ganzen Kreuzes zieren. Die hintere Seite der Kreuzbalken ist durchaus ohne Ornament glatt gehalten.

In Verbindung mit diesem einfach-schönen Vortragekreuze aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst sollte man aus gleicher Periode auch eine Tragstange zu finden erwarten; zwar ist dasselbe auch heute in eine Tragstange eingelassen, da es bei festlichen Veranlassungen dem Erzbischofe vorgetragen wird; allein ein einziger Blick genügt, um zu erkennen, daß diese fistula oder canna nicht der gothischen, sondern der romanischen Goldschmiede- und Niellirkunst angehört. Auf dem mittleren der drei Knäufe, welche die Eintönigkeit der runden Stange unterbrechen, sieht

man in kunstvollem Niello zierliche Pflanzenornamente, die jedesmal eine Thierfigur einfassen. Das interessanteste und wichtigste Ornament jedoch befindet sich auf den silbervergoldeten Ringen oberhalb dieses Knaufes und besteht in einer durch spätromanische Laubornamente dreifach getrennten niellirten Inschrift, die in romanischen Großbuchstaben folgende Lesung ergibt:

Sum precentorum baculus specialis, et horum
In manibus quorum ferar in festis baculorum.

Laus mea sollempnis et erit mea fama perhennis
In festis magnis renovanda quibuslibet annis.

Hugo decus cleri vir parcere nescius eri
Me fecit fieri, me jussit honore teneri.
Annus millenus centenus septuagenus
Octavus Christi primus baculo fuit isti.

„Ich bin der Vorsänger prächtiger Stab, doch auch Jenen bestimmet,
Die mich in Händen einher sollen tragen am Feste der Stäbe.

Feierlich ist mein Lob, und mein Ruhm auf ewige Zeiten
Zeigt sich jährlich erneuert im Glanze der kreisenden Feste.

Hugo, des Klerus Zierde, ein Mann, der das Geizen nicht kennet,
Ließ mich so prächtig entstehen, damit man im Schmucke mich trage.
Als man eintausend einhundert und acht und siebenzig Jahre
Zählte nach Christi Geburt, da ward diesem Stabe sein Dasein."

Deutlich gibt also die Inschrift an, daß dieser Stab als ehrende Insignie für den Dirigenten des Chorgesanges, den magister oder episcopus chori, bestimmt war und von diesem an allen hohen Festen getragen wurde. Sein Geschenkgeber war ein uns nicht näher bekannter Domherr, vielleicht selbst magister cantus. Das „Fest der Stäbe" hatte vielleicht seine Veranlassung in der uralten Sitte, daß der Kölnische Erzbischof jährlich am Tage seiner Inthronisation an einer Säule zur Evangelien-Seite des Chores einen vergoldeten Stab befestigen ließ, so daß durch die Zahl der Stäbe stets angezeigt wurde, wie viele Jahre der betreffende Kölner Erzbischof den Hirtenstab führe, — ein Gebrauch, der sich noch bis auf diese Stunde im Kölner Dom erhalten hat. In späterer Zeit wurde der Zweck dieser Stäbe auf einer an der gedachten Säule befestigten ehernen Tafel durch folgendes Distichon angezeigt:

Quot pendere vides baculos tot episcopus annos
Huic Agrippinae praesidet Ecclesiae.

„Zähle die hangenden Stäbe, so kennst du die Anzahl der Jahre,
Die schon verflossen, seitdem herrschet der Bischof von Köln."

Es leuchtet aber ein, daß nicht diese in Niello verzierte Stange allein den rühmend erwähnten Vorsängerstab ausmachte, sondern daß sich ehemals ein passender Aufsatz auf derselben befunden habe. Und in der That hat sich diese Bekrönung noch bis zur Stunde im Kölner Dom erhalten, befindet sich aber heute auf einem unpassend zusammengesetzten Ceremonienstabe, der jedoch noch immer den Namen „Stab des Vorsängers" bewahrt; unter Fig. 2 geben wir eine Abbildung jenes Aufsatzes. Auf einer großen Krystallkugel erheben sich hier drei nach oben gespreizte Metallröhren, die einen rechteckigen Sockel zur Aufnahme einer figürlichen Darstellung tragen. Die vordere Seite dieser Metallstreifen zeigt eine wirklich geniale Verbindung von Pflanzen-, Thier- und Menschengebilden; dieselbe kann unbedingt als ein Meisterwerk der Niellirkunst betrachtet werden. Auf der Kehrseite treten ebenfalls schön stylisirte Arabesken, wie man sie in ähnlicher Weise in der Architektur an Sockeln, Wulsten und Capitälen vorfindet, zum Vorschein. Unverkennbar tragen alle diese Niellarbeiten den Charakter ihrer Entstehung aus der letzten Hälfte des XII. Jahrh. und sind ohne Zweifel zu derselben Zeit, wenn nicht von demselben Meister angefertigt worden, dem auch die oben beschriebene Tragstange ihr Dasein zu verdanken hat. Der obere figurale Aufsatz jedoch zeigt eben so deutlich, daß er etwa 150 Jahre jünger ist als die niellirte Stange und Bekrönung. Man erblicket hier die allerseligste Jungfrau mit dem göttlichen Knaben, dem die h. drei Könige ihre Gaben darbringen; die Ciselirung ist etwas nachlässig, die Stylisirung der Gewandung aber vortrefflich und meisterhaft zu nennen. Ein besonderes Interesse gewinnt dieser Aufsatz durch die beiden Wappenschilder, die auf der vorderen und hinteren Langseite des Sockels, jedes Mal in derselben Anordnung, sich wiederholen und offenbar den Eltern des Geschenkgebers angehören. Das Wappen zur Rechten, auf goldenem Felde vier schwarze Scheeren in den Zwickeln eines rothen Andreaskreuzes, ist das der Herren von Gennepe, ein untrüglicher Beweis, daß der vorliegende Aufsatz ein Geschenk jenes Wilhelm von Gennepe ist, welcher in den Jahren 1349—1362 auf dem Erzbischöflichen Stuhle zu Köln saß und für seine Kathedrale manche neue Zierde herstellen ließ. Von ihm rühren auch die Statuen der Apostel, der Himmelskönigin und des Heilandes her, die sich heute noch an den Pfeilern des Chores befinden. Das zweite der gedachten Wappen ist schwieriger zu bestimmen, da es auf viele niederrheinische Familien (z. B. Dort, Ravensberg, Vorst, Hanau, Rennenberg 2c.) anwendbar

ist; da der oberste der drei Spitzbalken den Rand nicht erreicht, so dürfte es am wahrscheinlichsten dem Patriciergeschlechte von Elslo zuzueignen sein.

Da der Silberstab, auf welchem sich heute dieser merkwürdige Aufsatz befindet, keinen Kunstwerth beanspruchen kann, so wäre es wünschenswerth, daß von Seiten des Domcapitels Sorge getragen würde, denselben wieder mit der ursprünglichen Tragstange in Verbindung zu setzen und den Stab des Vorsängers an hohen Festen wieder zu Ehren zu bringen; für das Vortragekreuz aber ließe sich dann eine andere Tragstange anfertigen, die in ihrem Style mit dem Kreuze besser harmonirte.

Fig. 3.

Oberer Theil vom Stab des h. Petrus.

Länge des Ganzen 0,31 M., des oberen Elfenbein-Knaufes 0,10 M.

Fig. 3.

Nicht nur wegen ihrer artistischen Beschaffenheit, sondern mehr noch wegen der an sie anknüpfenden Tradition beansprucht die in der Ueberschrift erwähnte Reliquie eine nähere Besprechung. Der alten Ueberlieferung gemäß rührt nämlich die elfenbeinerne Bekrönung, wie die beifolgende Abbildung sie veranschaulicht, von dem Stabe des h. Petrus her, welcher von dem Apostelfürsten dem h. Valerius übergeben wurde. Durch die Wunderkraft dieses baculus sancti Petri soll der h. Maternus, der erste Bischof von Köln und Trier, am 40. Tage nach seinem Tode zum Leben wiedererweckt worden sein. Die Ergänzung zu dieser altberühmten Reliquie, nämlich der Schaft des Bischofstabes, reich in Gold gefaßt, findet sich heute im Schatze der Kathedrale von Limburg, wohin er erst in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts durch den damaligen Herzog von Nassau geschenkt wurde, während ihn bis gegen Schluß des verflossenen Jahrhunderts der Trierer Domschatz zu seiner besonderen Zierde rechnete. Daß solche Stäbe von höchstem Alter, die auf die apostolischen Gründer der einzelnen Diözesen zurückgeführt wurden, sich ehemals in den Kirchenschätzen des westlichen Europa häufiger vorfanden, beweist unter anderen jener dem Köln-Limburger in formaler Hinsicht sehr verwandte Stab des h. Servatius in der Liebfrauenkirche zu Maestricht.

Aber nicht nur der mit der elfenbeinernen Bekrö-

nung heute in Verbindung stehende Stab gehört nicht zur Reliquie, sondern jene selbst, der obere Aufsatz in Elfenbein in Form eines Knaufes (vgl. Fig. 3) hat auch noch andere Zuthaten erhalten. Die eingravirten Ornamente auf den in unserer Abbildung mit a b und c d bezeichneten Theilen geben sich nämlich sofort als Gebilde aus dem Beginne der Renaissance zu erkennen. Das ursprüngliche Mittelstück, welches mit b c bezeichnet ist, war mit Knopf und Stab ehemals wahrscheinlich durch metallene Ringe verbunden. Dieser primitive Zwischentheil b c bietet den einzigen Anhaltspunkt zu einer annähernden Bestimmung des hohen Alters und Ursprunges der Reliquie. In seiner Gesammtanlage, wie in den einzelnen Ornamenten kennzeichnet sich dieses verbindende Mittelstück in vergoldetem Silber als eine charakteristische Leistung griechischer Goldschmiedekunst vor dem X. Jahrhundert. Auf griechischen Ursprung weisen auch unverkennbar die herzförmigen Ornamente und die charakteristischen Blättchen zwischen denselben. Erstere, an zwei Stellen des in Rede stehenden Mittelstückes einen rundumgehenden Kranz bildend, sind in regelmäßiger Abwechselung jedes Mal das erste mit feinem Filigran verziert, das folgende aber leer. Die leeren Flächen waren ursprünglich, wie nach Analogie ähnlicher Kunstwerke anzunehmen ist, mit Zellenschmelzen (émaux cloisonnés) angefüllt, welche ihrer delikaten Technik wegen den Zerstörungen lange Jahrhunderte hindurch nicht widerstanden haben.

Interessant für den „Stab des h. Petrus" ist ein Blick auf die in der Vorrede besprochene illustrirte „Specifikation" des Kölner Domschatzes von 1671. Hier ist nämlich nicht der unverhüllte Stab abgebildet, sondern die ihn umschließende Capsel; auf ihrer Spitze erblickt man die Statuette des Apostelfürsten Petrus. Nach dieser Abbildung nimmt es den Anschein, daß bei Herausgabe dieses im Geschmacke der Roccoco-Zeit illustrirten Schatzverzeichnisses der untere Stab, heute anscheinend aus einem Rohr bestehend, der Reliquie nicht beigefügt war, sondern daß diese silberne Kapsel nur eine solche Ausdehnung hatte, daß der obere elfenbeinerne Knauf, die eigentliche Reliquie, nebst dem darunter befindlichen Stabe in vergoldetem Silber, theils der byzantinischen, theils der kölnischen Goldschmiedekunst angehörend, in dieselbe eingeschlossen werden konnte. Nachdem am Schlusse des vorigen Jahrhunderts die reichverzierte Kapsel, ihres Silbergewichts wegen, nebst so vielen andern Schätzen in Abgang gekommen ist, scheint man im Anfange dieses Jahrhunderts den heute mit der Reliquie in Verbindung stehenden Rohrstab hinzugefügt zu haben.

Fig. 4.

Erzbischöflicher Krummstab

in vergoldetem Silber mit vielen durchsichtigen Schmelzen. XIV. Jahrhundert.

Größte Länge 1,92 M., Länge des Stabes 1,48 M., Länge des oberen Aufsatzes mit der Krümme 0,43 M., größter Durchmesser der Krümme 0,14 M.

Eine der wichtigsten, wenn auch nicht ältesten Insignien, welche den Bischof als Würdenträger der Kirche und als Hirten seiner Gemeinde kennzeichnen, ist der Stab (baculus episcopalis, pedum pastorale). Seit wann derselbe in Aufnahme kam und von der Kirche allgemein vorgeschrieben wurde, läßt sich mit Bestimmtheit nicht ermitteln; die ältesten uns bekannten Beispiele gehören dem VIII. und IX. Jahrhundert an. Ueberhaupt aber ist es ja eine Idee, die bis in die urältesten Zeiten hinaufreicht, daß man die Würde, das Ansehen und die Macht, welche einer Persönlichkeit innewohnen, sich durch einen Stab symbolisirt denkt, gewiß ausgehend von seiner ursprünglichen Nutzanwendung; wir erinnern nur an das Scepter.

Mannigfaltig wie das Material war auch die Form der Bischofsstäbe. Zwar konnte an der Gestalt des mannshohen Schaftes nichts Wesentliches geändert werden; aber man schwankte in den früheren Jahrhunderten lange hinsichtlich der Form der Ausmündung; wir finden nämlich auch Bischofsstäbe, welche mit einer Kugel oder einem kleinen Kreuze abschließen. Später aber waren es zwei Formen, die zur Geltung kamen, und die sich bis heute noch erhalten haben. Gemäß der einen ließ man den Stab nach oben in zwei entgegengesetzte wagerechte Enden mit ganz leiser Krümmung auslaufen, so daß die Gestalt eines T zum Vorschein kam, die mit geringer Modification in der griechischen Kirche auch heute noch üblich ist. Neben diesen „Krückenstöcken" kam aber schon sehr frühe die schneckenförmige Ausmündung in Gebrauch, welche sammt dem verbindenden Knauf dem Stabe ungefähr das Aussehen eines f gab. Nach unten lief der pedum meistens in eine eiserne Spitze aus, die im Steingefüge des Bodens dem Träger einen Halt bot.

Diese zweite Art zeigt der in Rede stehende Stab der Kölner Erzbischöfe, der sich glücklicherweise in seiner ursprünglichen Form, Zusammensetzung und Verzierung erhalten hat. Derselbe gehört der besten Zeit der Gothik an und zeigt neben den reinen architektonischen Gebilden eine unglaublich große Menge schöner und kunstvoller Emails. Auch in liturgischer Hinsicht ist dieses pedum durchaus als ein preiswür-

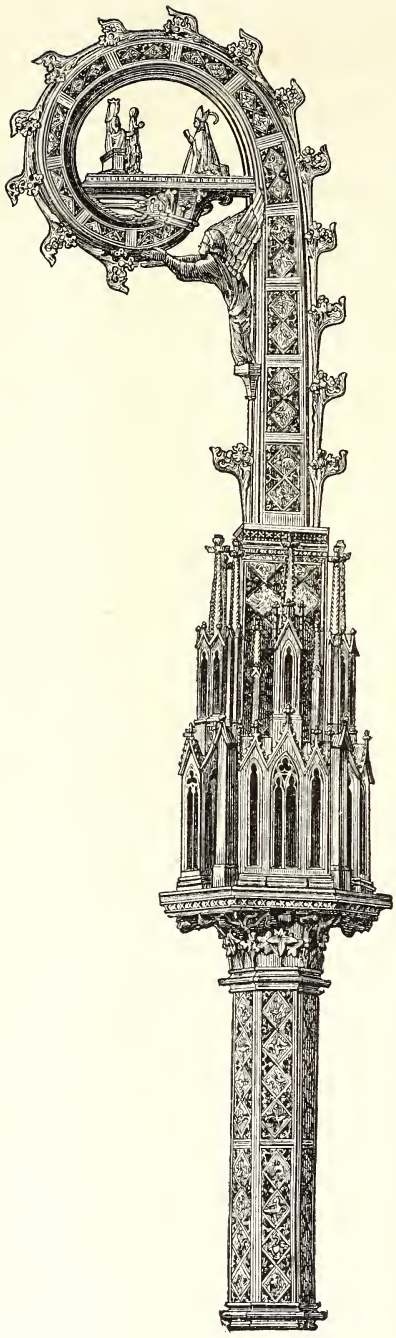


Fig. 4.

diges Vorbild zu bezeichnen. Denn seitdem man im XI. und XII. Jahrh. begonnen hatte, dem ganzen äußeren Ritus wie auch allen liturgischen Geräthschaften eine symbolische Deutung zu geben, forderte die Kirche auch an dem Bischofsstabe drei wesentliche Hauptbestandtheile, durch welche die Pflichten des bischöflichen Hirtenamtes angedeutet werden sollten. Mit der oberen Krümme (curvatura), welche aus dem stattlichen Knauf (nodus) hervorragte, sollte der Bischof die ihm anvertraute Heerde zusammenhalten und wie mit leiser Gewalt an sich ziehen; der kräftig gefaßte Schaft sinnbildete die geistige Herrschaft, welche der Bischof mit Energie und Nachdruck führen soll; die untere Spitze (stimulus) endlich bezeichnete den Theil der geistlichen Gewalt, kraft dessen der Bischof das Recht und die Pflicht hat, die Ungehorsamen zu bestrafen und von seiner Heerde die Wölfe fern zu halten. Mit Bezug auf diese symbolische Deutung ruft Hieronymus von Autun, welcher der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehört, dem Bischof zu:

Attrahe per primum, medio rege, punge per imum!

Zieh' mit der Krümme sie an dich! der Stab herrsche! straf' mit dem Stachel!

Gehen wir nun zur näheren Betrachtung der Ornamentation dieser einzelnen Theile über, die unser Stab in richtigen Verhältnissen zeigt. Der mit einer eisernen Spitze versehene untere Theil, welcher 0,13 M. lang ist, wird durch kleinere Ringe verziert. Der runde Schaft, der ebenfalls durch profilirte Ringe in drei gleiche Theile getrennt ist, wird seiner ganzen Länge nach mit vier neben einander laufenden Reihen von Rauten belebt, deren vertiefte Flächen abwechselnd

mit Email und mit ciselirtem Laubwerk ausgefüllt sind. Die Emails zeigen in verschiedenen Farbtönen je ein mit Laubornamenten durchflochtenes Kreuz, in dessen vier Zwickeln eine bunte Menge jener grotesk und humoristisch gestalteten Thierwesen spielt, steht, springt und kauert, denen die schaffende Phantasie des mittelalterlichen Künstlers einen so mannigfaltigen Ausdruck zu geben wußte. Plötzlich setzt der Stab in das Sechseck über, um in jene Form einzuleiten, die am ganzen mittleren Theile durchgeführt ist. Auch dieser sechseckige Theil, der nach oben mit äußerst schönen Profilirungen abschließt, ist mit emaillirten Rautenfeldern geschmückt, deren Darstellungen sowohl der Thier- als der Pflanzenwelt angehören.

Eine hochgeschwungene Hohlkehle, in Weise eines Capitäls mit üppig wucherndem Laubwerk umrankt, dessen Formen der Künstler der Natur abgelernt hat, trägt den großen stattlichen Knauf, der in jeder Hinsicht den Glanzpunkt des Stabes ausmacht. Schön, gediegen und maßvoll sind die architektonischen Gebilde, welche den im Rechteck angelegten obern Theil des Stabes als Knauf umgeben. Jede der beiden Langseiten ziert eine kapellenförmige Anlage mit drei Fensterstellungen und zierlichen Wimbergen, hinter denen sich kleine Thürmchen mit Fialen erheben. Die beiden schmälern Seiten des Rechtecks werden von je einem eleganten Thürmchen flankirt; letztere sind im Sechseck angelegt und laufen in Fialen aus. An jede der vier Ecken lehnt sich ein kräftiger Strebepfeiler mit Wasserschrägen und Satteldach, ebenfalls mit Fialen geschmückt.

In gleicher Höhe mit den bekrönenden Kreuzblumen der acht ragenden Fialen verjüngt sich der rechteckige Stab ganz bedeutend, so zwar, daß dieser Absatz vermittels einer durchbrochenen Gallerie verdeckt wird. Die Ornamentation des ganzen Stabes besteht auch bei dieser oberen Hälfte aus einer großen Menge von eingelegten Emails, welche in Form von Quadraten über Eck gestellt sind und meistens stylisirte Thierfiguren zeigen. Die äußere Schmalseite des oberen, verjüngten Theiles, der sich nach dem Ende zu immer mehr zuspitzt, ist mit einer fortlaufenden Reihe jener zierlichen Blätter belebt, die man in der gothischen Architektur stets als Randverzierung namentlich von Spitzbogen findet, und welche in der Kunstsprache den Namen „Krabben" führen; durch ihre Verlängerung wird eine fortlaufende Verbindung hergestellt. Die innere Schmalseite ist mit kräftigen Profilen versehen.

Die obere Spitze bildet in einer einfachen, runden Schneckenform die Krümme, welche nicht erst, wie bei der Spätgothik und der Re-

naissance, eine Ausbiegung nach hinten macht, sondern sich zwangslos aus dem senkrecht ansteigenden Stabe entwickelt. Das Ende der Krümme trägt auf sprossendem Laubwerk und einigen architektonischen Ornamenten eine die ganze Rundung quer durchschneidende Basis für eine figurale Darstellung. Da dieses wagerechte Piedestal etwas eigenthümlich auffällt zwischen jenen in die Höhe strebenden Constructionen und geschwungenen Formen, so hat der Künstler, wie um diese Idee zu entschuldigen und zu rechtfertigen, auf einem kleinen Sockel einen geflügelten Engel angebracht, der die Krümme des Stabes mit beiden Händen in ihrer Lage hält. Gewandung, Haltung und Gesichtsausdruck dieser Figur müssen unbedingt als äußerst gelungen bezeichnet werden und zeugen für einen in der Kunst des Ciselirens sehr gewandten Meister. Die erwähnte Darstellung nun, die zugleich als Ornament fast die obere Rundung ausfüllt, zeigt die sitzende Himmelskönigin mit dem stehenden Jesusknaben auf ihrem Schoße, welche beide das Angesicht einem knieenden Bischofe zuwenden. Dieser letztere ist mit den Insignien seiner Oberhirtenwürde geschmückt und soll wahrscheinlich jenen Kölner Erzbischof vorstellen, unter dessen Regierung und vielleicht auf dessen Kosten der vorliegende Stab seine Entstehung fand; eine Inschrift oder auch nur ein Wappen fehlen gänzlich. Die drei Figuren unserer Darstellung sind mit derselben Kunstfertigkeit und Gewandtheit gearbeitet, wie man dieses auch an dem geflügelten Engel ersieht.

Ueber den künstlerischen Werth dieses mittelalterlichen Bischofsstabes in Bezug auf Form und Idee herrscht nur eine Stimme. Die Totalwirkung ist so harmonisch und wohlthuend, die Details der Ornamente so vollendet in ihrer Ausführung und consequenten Durchbildung, daß auch dem weniger geübten Auge sofort einleuchtet, man habe hier ein Meisterwerk der mittelalterlichen Goldschmiedekunst vor sich, dessen Unversehrtheit mit gerechter Freude erfüllt. Die Zeit der Entstehung läßt sich mit ziemlicher Sicherheit aus den architektonischen, figuralen und statuarischen Ornamenten erkennen und zwar glauben wir das Richtige zu treffen, wenn wir diesen baculus episcopalis in das dritte Viertel des XIV. Jahrhunderts verweisen, eine Zeit, in welcher die Goldschmiedekunst für kirchliche wie profane Zwecke auf dem Höhepunkte ihrer ernstgemäßigten formalen Durchbildung stand, obwohl sie sich von dem phantasievollen Symbolismus der vorangegangenen Jahrhunderte allmählich immer mehr entfernt hatte. Ist diese Zeitbestimmung richtig, so wäre in der Bischofsfigur, welche die Tradition irrig als die des Kölner Erzbischofs Reinald von Dassel (1159—1167) bezeichnet, wahrscheinlich der bereits genannte

erste Kurfürst und Erzbischof Wilhelm von Gennepe (1349—1362) dargestellt, welchem der Dom, wie oben erwähnt, manche kostbare Zierden verdankt.

Erwähnt sei schließlich noch, daß sich zu dem oberen Theile unseres Bischofsstabes eine lederne Kapsel erhalten hat, die ohne Zweifel zu gleicher Zeit mit dem Stabe ihre Entstehung selbst fand. Die Ornamentation derselben besteht in eingepreßten Blättern und Blüthen, nicht unähnlich denen jener Lederbehälter, in welchen die ehemalige deutsche Kaiserkrone und die böhmische Königskrone heute aufbewahrt werden.

Fig. 5.

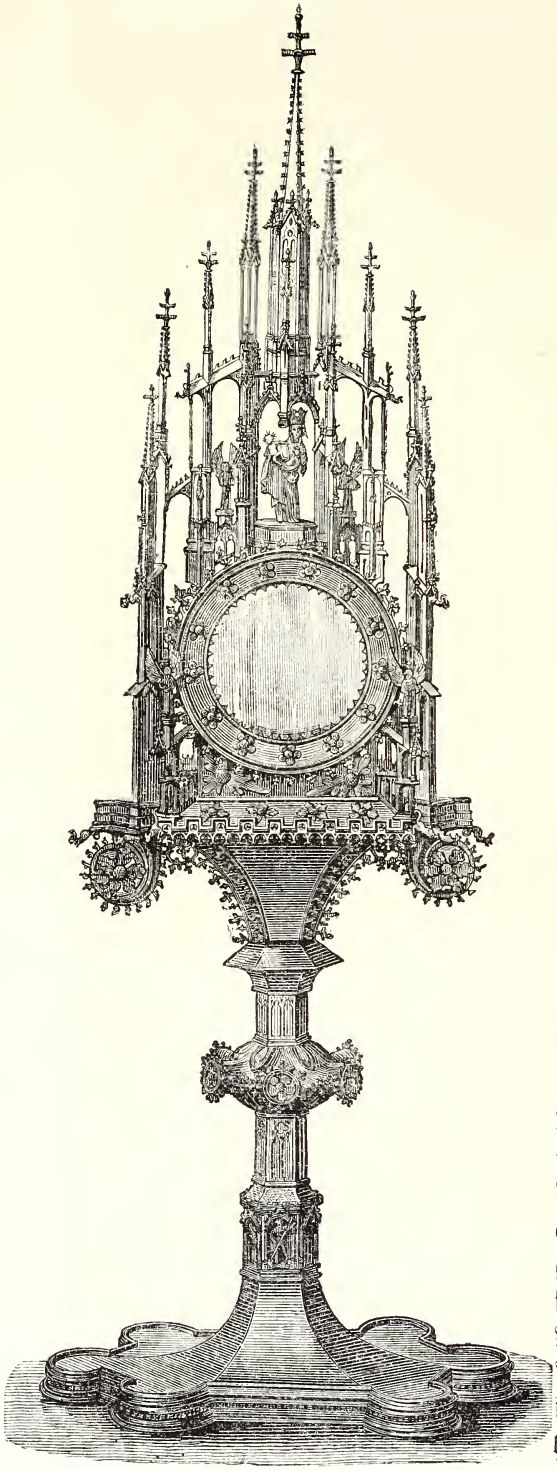
Grosse Monstranz

in vergoldetem Silber. XIV. Jahrhundert.

Höhe 0,86 M., größte Breite des Fußes 0,30 M., Breite des obern Aufsatzes 0,22 M.

Die mittelalterliche Goldschmiedekunst hat uns in dieser Monstranz ein Meisterwerk ihres hohen Schaffens hinterlassen, da dieselbe unter den nicht sehr zahlreichen ähnlichen Werken wohl vergebens ihres Gleichen suchen dürfte. Ernst und maßvoll in der Composition, harmonisch in den Verhältnissen der Größe und des Umfangs der einzelnen Theile zu einander, zierlich und vollendet in der technischen Ausführung, zeigt dieses Schaugefäß einen wohl durchdachten einheitlichen Plan mit organischer Entwickelung und motivirtem Zusammengehören. Da ein solches Expositorium eine Wohnung des lebendigen Gottes, verborgen unter Brodsgestalten, zu sein bestimmt war, so suchte der Künstler ein nach Idee und Gestalt erhabenes und prachtvolles Kunstwerk zu schaffen, welches in kleinem Maßstabe, aber in zierlichster Vollendung, alles das bieten sollte, was die Architektur in größeren Verhältnissen an den hoch ragenden Tempeln und Gotteshäusern zu Stande brachte. Ein architektonischer Aufbau also wurde hergestellt, bei welchem jedoch die Ornamentation mehr in den Vordergrund trat als die Construction, und welcher deswegen auch eine etwas freiere Verbindung mit Laubverzierung ertrug. Dies war im Allgemeinen die Idee, welche die Goldschmiede des späteren Mittelalters nicht nur bei den Monstranzen, sondern auch bei den Reliquiarien im Auge behielten.

Mit Rücksicht auf die in der Kirche schon seit langen Jahrhun-



derten übliche runde Gestalt der hh. Eucharistie bildet den Kern der ganzen Anlage eine runde Kapsel aus purem Golde, deren Durchmesser 0,125 M. und deren Tiefe 0,085 beträgt; je eine Krystallscheibe schließt dieselbe nach vorn und hinten und zeigt den Blicken der Gläubigen die Substanz des hh. Altarssakramentes. Die emaillirten Röschen in der Hohlkehle dieser Goldkapsel so wie die zierlichen Blättchen an der äußeren Umrandung wirken ganz bedeutend zu ihrer Hebung und Verzierung.

Rund um dieses Mittelstück herum, welches auf einer viereckigen Console ruht, erhebt sich ein reich gegliedertes architektonisches System von Pfeilern, Widerlagen, Strebebogen, Baldachinen, Fialen, Wasserspeiern, auf deren Beschreibung wir natürlich hier nicht weiter eingehen, da die beigefügte Abbildung deutlicher spricht als Worte. Den Mittelpunkt dieser reichgegliederten Construction bildet ein schlankes Thürmchen mit durchbrochenen Fenstern und einem schönen Helme, der zugleich als Baldachinwölbung für das kleine Standbild der Muttergottes gilt, während die dienenden Engel zu beiden Seiten auf Consolen ruhen. In seiner jetzigen Ge-

Fig. 5.

stalt erscheint der architektonische Aufbau etwas zu schlank und zu schmal im Verhältniß zu seiner beträchtlichen Höhe; auf jeder Seite nämlich fehlt ein Eckpfeiler mit Streben und Fialen, der das richtige Verhältniß der zum Mittelpunkt aufstrebenden Theile herstellte. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß auf den fünfeckigen Consolen, die man zu beiden Seiten hervorstehen sieht, die fehlenden Strebepfeiler von sehr geübter Hand ergänzt würden. Zugleich würde man sich alsdann auch wohl veranlaßt sehen, die in jeder Hinsicht unbedeutenden Schaumünzen an den Wasserspeiern zu entfernen und durch silbervergoldete Glöckchen oder ähnliche Ornamente zu ersetzen.

Die mit Zinnen umsäumte rechteckige Unterlage, auf welcher das ganze architektonische Gebäude sich erhebt, ruht ihrerseits auf einem nach unten sich verjüngenden sechseckigen Träger, dessen Massenwirkung passend durch die kleinen Blümchen gemildert wird, die seine Ränder umspielen. Sehr schön und von bester Wirkung sind die beiden geschwungenen Laubornamente und emaillirten Rosetten zu den Seiten dieses Sockels; auch diese würden wieder ihre richtige Stellung erhalten und nicht so unberechtigt über die Seiten hinausragen, wenn über denselben die beiden fehlenden Pfeiler ergänzt würden. Die Sechstheilung ist in allen Stücken des hohen Ständers durchgeführt. In der Mitte legt sich um denselben ein breiter stattlicher Knauf, welcher auf den sechs hervorspringenden Pasten kleine Blümchen aus Perlmutter trägt und außerdem mit gravirten Maßwerkformen verziert ist. Um den Knauf und seine Pasten schlängelt sich ein fein stylisirter Laubkranz, der an Zierlichkeit der Ausführung Nichts zu wünschen übrig läßt und der Hand des Anfassenden nach oben einen festen Halt verleiht.

Wie an vielen Monstranzen und Ostensorien des XIV. und XV. Jahrhunderts, so ist auch hier zwischen dem Ständer und Fuß ein vermittelndes Zwischenstück eingefügt, welches auf seinen sechs Seiten unter spitzbogigen Baldachinchen die Statuetten von eben so vielen Heiligen zeigt. Deutlich an den Attributen zu erkennen sind die hh. Gereon, Christophorus, Katharina, Barbara, Magdalena; die sechste Figur, in deren geschlossener Rechten heute das Attribut fehlt, scheint den h. Laurentius darzustellen.

Der Fußtheil endlich, der sich in seinen sechs Flächen nach oben hin in gleicher Weise verjüngt, wie die Basis des architektonischen Aufbaues nach unten, läßt eine sehr geschmackvolle Grundform erkennen, die jedoch auffallender Weise nur sehr selten vorkommt; ein kräftiger, nicht durchbrochener Rand bringt das Ganze nach unten zum Abschlusse.

Die sechs Flächen des Fußes zeigen figürliche und ornamentale Darstellungen in jener eigenthümlichen Technik, welche man geschrotene Arbeit (opus interrasile) nennt; dieselbe besteht darin, daß man die Linien und Conturen der Zeichnung aus kleinen Punkten zusammensetzt, die mit der Punze eingeschlagen werden. In dieser Weise erblickt man auf der vorderen Fläche Christus als „Mann der Schmerzen", wie er mit gebundenen Händen und umgeben von den Geißelwerkzeugen im Grabe steht. Zu beiden Seiten sind die übrigen Marterwerkzeuge ersichtlich, während die drei hinteren Flächen Laubornamente zeigen.

Ueber die Zeit der Anfertigung dieses Meisterwerkes kann das kundige Auge nicht leicht im Zweifel sein. Die ernsten und doch entwickelten Formen der Architektur, die Haltung der sechs unteren Heiligenfiguren, die Details der Laubornamente, die Stylisirung der punktirten Darstellungen auf dem Fußtheile sind Belege dafür, daß unsere Monstranz dem Ausgange des XIV. Jahrhunderts angehört. Damit ist zugleich angedeutet, daß diese eine der ältesten Monstranzen ist, die überhaupt angefertigt wurden, da bekanntlich das Frohnleichnamsfest zwar 1264 eingesetzt, aber erst 1311 allgemein eingeführt wurde, während die Frohnleichnamsprozessionen 1320 zuerst erwähnt werden und zudem die Monstranzen, welche das hh. Sakrament unverhüllt zeigen, wahrscheinlich erst nach dieser Zeit in Gebrauch kamen.

Bis zur Stunde ist die Frage noch unerledigt, welcher Kirche diese Monstranz ursprünglich angehört habe. Denn dem Domschatze wurde dieselbe erst in den vierziger Jahren durch die großmüthige Schenkung der Frau Commerzienräthin Schaafhausen einverleibt, welche sie von einem Kölner Kunsthändler erstanden hatte. Da wir nun ohne Bedenken dieses prachtvolle Ostensorium aus technischen und artistischen Gründen für ein Werk der Kölnischen Goldschmiedekunst erklären müssen und andererseits nicht abgeneigt sind, in der oben erwähnten sechsten Statuette auf dem Fußtheile den h. Laurentius zu erkennen, so wagen wir andeutungsweise die Vermuthung auszusprechen, ob das Prachtwerk nicht ursprünglich der ehemaligen Pfarrkirche des h. Laurentius zugehört habe, in deren Bezirk, wie der Straßennamen „Unter Goldschmidt" noch beweis't, die bedeutendsten Meister der Kölnischen Goldschmiedezunft ihre Werkstätten hatten. Uebrigens waren auch die andern oben erwähnten, noch klar zu erkennenden Heiligen in Köln hoch verehrt, was die Annahme nahelegt, daß dieses Kunstwerk ursprünglich für eine Kölner Kirche angefertigt wurde.

Fig. 6.

Einfacher Messkelch

in vergoldetem Silber. XV. Jahrhundert.

Höhe 0,21 M., Durchmesser des Fußes 0,17 M., Durchmesser der Kuppe 0,12 M., Tiefe der Kuppe 0,08 M.

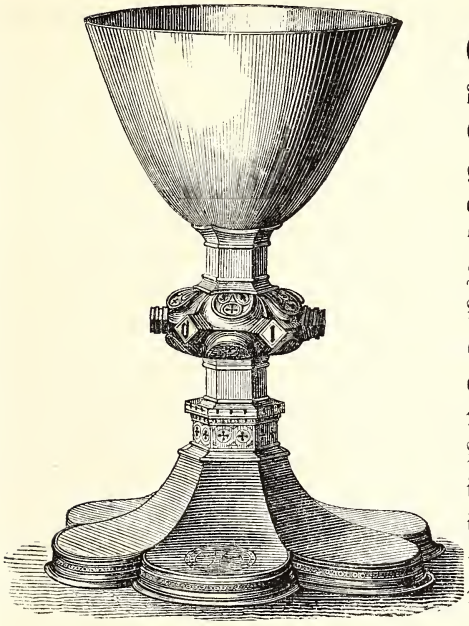


Fig. 6.

Es ist leicht begreiflich, daß die Kölner Kathedrale in der Glanzzeit des Mittelalters eine große Menge schmuckvoller wie einfacher Meßkelche besaß, die sich auch in den folgenden Jahrhund. noch um manches Prachtstück vermehrte. Wie in allen größeren Kirchen, so war auch im Kölner Dom die Einrichtung getroffen, daß in der Nähe jedes der vielen Altäre in einer besonderen Truhe die ihm zugehörigen Meßgeräthschaften aufbewahrt wurden, wozu natürlich an erster Stelle wenigstens ein Kelch gehörte. Von allen diesen Kelchen aber haben uns die Einschmelzungen der französischen Occupation am Schlusse des vorigen Jahrhunderts nur einen einzigen übrig gelassen, der überdies nicht zu den Festtagkelchen gehört, sondern offenbar für den täglichen Gebrauch bestimmt war. Es sind indessen in den meisten Fällen, wenn es sich heutigen Tages um die Anfertigung eines neuen Kelches im kirchlichen Style handelt, gerade solche einfachen Vorbilder äußerst erwünscht, da sie zeigen, wie man am besten eine gefällige und vollendete Form mit einfacher Ausstattung und Verzierung verbinden kann. Gewiß wäre es auch für die Goldschmiede, die sich bestreben, in die neu eröffnete Bahn des kirchlichen Styles wieder einzulenken, von ersprießlichem Nutzen, wenn sie sich mit Vorliebe eines genauen Studiums dieser einfach-schönen Muster befleißigten, anstatt jene reich ausgestatteten Kelche sich zu Vorbildern zu wählen, die sie doch in den meisten

Fällen, wegen der noch ungewohnten Höhe der Preise, zu vereinfachen genöthigt sind, wobei leider nur zu oft eine Zwittergestalt zum Vorschein kommt, die nicht das rechte Maß zu finden weiß [1]).

Besonders nachahmenswerth erscheint der vorliegende einfache Kelch auch deshalb, weil seine Dimensionen äußerst harmonisch abgemessen sind und eine gefällige Wirkung üben: ein Blick auf die Abbildung, die wir hier in bedeutend verkleinertem Maßstabe beifügen, wird dies sofort bestätigen. Der Fuß ist als sechsblätterige Rose angelegt und läßt seine Flächen ohne weitere Verzierung oder Gravirung ansteigen. Jene Sechstheilung ist bis zur Kuppe durchgeführt. Auf einem mit Vierpässen durchbrochenen Untersatzstücke nämlich erhebt sich ein senkrecht ansteigender flacher Ständer, der in seiner Mitte von einem stattlichen Knaufe unterbrochen wird. Dieser letztere, der sich beim Anfassen bequem in die hohle Hand einlegt, ist wie gewöhnlich reicher entwickelt als die übrigen Theile des Kelches und zeigt nach den sechs Seiten, jedoch mit dem Fußtheile über Eck gestellt, je eine viereckige vorspringende Paste, welche auf blauem Emailgrunde die einzelnen Buchstaben des Namens Jesus (IHESVS) tragen. Zwischen den Pasten legen sich nach oben und unten architektonische durchbrochene Ornamente an, wie sie bei vielen Kelchen der beiden letzten Jahrhunderte des Mittelalters vorzukommen pflegen.

Die Kuppe endlich zeigt noch die echt gothische Form, das heißt sie steigt nach allen Seiten hin in gerader Linie schräg aufwärts, ohne sich oben nach innen oder außen umzubiegen; die Verbindung mit dem Ständer wird durch eine gefällige Abrundung erzielt. Die romanischen Kelche unterscheiden sich von den gothischen namentlich durch die Gestalt ihrer Kuppe, indem die erstgenannten dieselbe in Form einer regelmäßigen Halbkugel gestalten; die gothische Kuppe dagegen steigt in gerader Richtung schräg aufwärts und bildet somit eher den unteren Theil einer Birnenform; in der Zeit der Renaissance endlich wurde die Kuppe zu einem Pocale gestaltet, indem sie wieder die Form einer Halbkugel annahm, aber in ihrem oberen Theile sich nach innen umbog, so daß sie etwa einer plattgedrückten Kugel glich. Für den praktischen Gebrauch verdient ohne Zweifel die gothische Form der Kelchkuppe den Vorzug.

[1]) Vgl. die Abbildung dreier spätgothischen Kelche in einfachen Formen in unserm Werke: „Karl's des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. Köln und Neuß, 1867." Bd. II. S. 104—106, Fig. L., LI., LII.

Die Anlage und Gestaltung der einzelnen Theile sowie die Formbildungen der durchbrochenen Architektur des Knaufes zeigen dem Kenner der mittelalterlichen Goldschmiedekunst sofort, daß dieser schöne Meßkelch in der Mitte des XV. Jahrhunderts seine Entstehung fand und zwar von einem Meister derselben Stadt Köln, in deren Kathedrale er sich heute noch befindet.

Fig. 7.

Reliquien-Kreuz

in vergoldetem Silber mit doppelten Kreuzarmen. XV. Jahrhundert.

Höhe 0,363 M., Breite des untern Querbalkens 0,139 M.

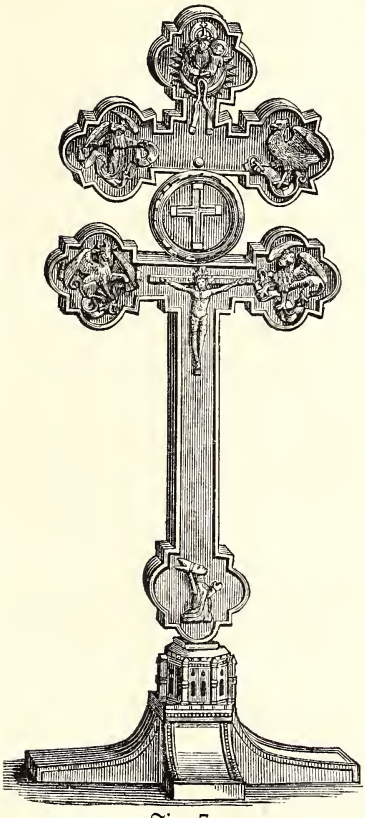


Fig. 7.

Aeußerlich fällt dieses Kreuz besonders dadurch auf, daß dasselbe zwei Querbalken zeigt — eine Form, die in unseren Tagen fast gar nicht mehr zur Anwendung kommt, die aber im Mittelalter nicht nur gekannt, sondern auch sehr beliebt war. Schon aus dem XII. Jahrhundert rühren manche dieser Doppelkreuze (cruces bipartitae) her, die man im Mittelalter „Kreuze von Caravaca" nannte. Die Hauptverzierungen unserer crux reliquiarum, deren Flächen sonst ohne jegliche Ornamentation gehalten sind, zeigt sich auf den vier großen Vierpässen, in welche die beiden Querbalken ausmünden. Man erblickt hier nämlich die Symbole der vier Evangelisten, die, gleich den beiden übrigen Darstellungen, in Basrelief gegossen und mit vielem Geschmack nachciselirt sind. Am oberen Ende des Kreuzes ist das Bild der Himmelskönigin mit ihrem göttlichen Sohne in einem Strahlenkranze ersicht-

lich; auf dem Haupte trägt sie eine mit hohen Bügeln versehene Krone, wie sie am Schlusse des XV. Jahrhunderts namentlich die Herzoge und ihre Gemahlinnen trugen. In dem unteren Medaillon endlich knieet der Geschenkgeber des Kreuzes, ohne Zweifel jener Bischof, unter dessen Amtsführung und auf dessen Kosten dasselbe angefertigt wurde; über seinen Namen und sein Geschlecht aber gibt weder ein Wappen noch eine Inschrift Kunde.

Die beiden Querbalken sind durch eine ziemlich große runde Kapsel unorganisch verbunden; in dieser erblickt man unter Glasverschluß eine große Reliquie, anscheinend vom h. Kreuz, die jedoch ebenfalls durch keinerlei Inschrift näher bezeichnet ist. Nach unten endigt das Kreuz in einen sehr eigenthümlich gestalteten Fuß mit architektonisch verziertem Sockel, der augenscheinlich als ursprünglich mit dem Ganzen anzusetzen ist.

Die Zeit der Entstehung unseres Kreuzes kann ungeachtet des Fehlens jeglicher Inschrift mit einiger Bestimmtheit ermittelt werden. Denn die Darstellungen des Heilandes und der übrigen Figuren zeigen in dem schon manierirt behandelten und geknickten Faltenwurf der Gewänder, daß man hier ein Werk aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts vor sich habe; die architektonischen Verzierungen bestätigen diese Behauptung.

Der Zweck dieses Reliquienkreuzes bestand wohl ursprünglich darin, als sogenanntes Pacificale von dem das Hochamt celebrirenden Priester und seinen beiden Diakonen beim Beginne der h. Messe geküßt und sodann auf den Altar an die Epistelseite gesetzt zu werden. Nach dem Agnus Dei nahm alsdann der assistirende Priester dasselbe, bot es dem Celebranten abermals zum Friedenskusse dar, in manchen Kirchen auch den Diakonen und der gesammten Stifts- oder Pfarrgeistlichkeit in den Chorstühlen, welchen sonst gewöhnlich der Friedenswunsch unter Umarmung ausgesprochen wurde. Denselben Dienst versahen auch jene kleinen, mit Ständern versehene Reliquientäfelchen, die man deshalb auch oscula pacis nannte.

Allem Anscheine nach ist die in dem unteren Vierpaß knieende bischöfliche Figur als die des erzbischöflichen Geschenkgebers Hermann IV., Landgrafen von Hessen, zu betrachten, der in d. J. 1487—1508 auf dem erzbischöflichen Stuhle von Köln saß. Das Vorkommen dieses Bildes des Donators und andere formelle Einzelheiten unseres Kreuzes, die nicht mit der Abbildung bei Schonemann übereinstimmen, geben der Vermuthung Raum, ob überhaupt unser Kreuz, abgebildet unter Fig. 7, mit dem bei Schonemann unter Nr. 28 abgebildeten identisch sei.

Fig. 8, 9, 10.

Drei Reliquien-Gefässe.

Aus den besten Zeiten der kirchlichen Goldschmiedekunst, dem XIII. und XIV. Jahrhundert, hat der Kölner Domschatz außer dem großen Schreine der heiligen drei Könige nur wenige Prachtgeräthe mehr aufzuweisen; dagegen besitzt derselbe noch drei Reliquiengefäße aus der letzten Periode der schon sinkenden Gothik, dem Schlusse des XV. und dem Beginne des XVI. Jahrhunderts. Wahrscheinlich haben diese letzten die Wirren der französischen Fremdherrschaft nur deshalb überdauert, weil sie eine verhältnißmäßig geringe Quantität an edelm Metall boten.

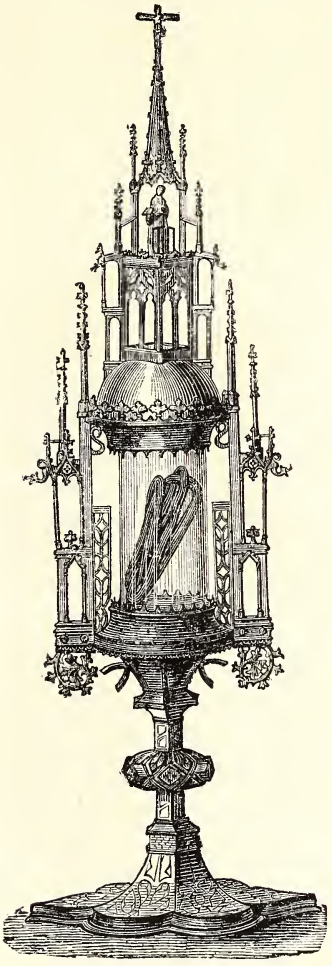


Fig. 8.

Das erste dieser Reliquiarien, welches wir hier unter Figur 8 veranschaulichen, zeigt noch in seiner ganzen Anlage und Durchführung die Formenwelt der Gothik; jedoch sieht man bereits deutlich eine gewisse Effecthascherei, eine Gedankenlosigkeit und Verschwendung in der Anbringung und Verbindung der einzelnen constructiven und decorativen Theile: Fialen starren empor, wo sie oft gar nicht hingehören, Wasserspeier erscheinen als Ausläufer von Baldachinchen. Auch sieht man bereits mehrere ausgekragte Fialen in schnörkelhafter Windung, was stets ein Zeichen der letzten Verfallsperiode der Gothik ist. Zweckmäßig könnten noch befunden werden die beiden geschwungenen Laubornamente zu beiden Seiten des oberen Ständers, während jedoch die daneben befindlichen abgebrochenen Baumknorren ein plötzlicher Sprung aus dem constructiven Gebiet auf das des naturalistischen Pflanzenwuchses sind. Für dieselbe Zeit maßgebend ist sodann auch der Knauf mit seinen gravirten architektonischen Maßwerkformen. Die eingeschlossenen Reliquien sind bezeichnet als Glieder der Kette des h. Petrus.

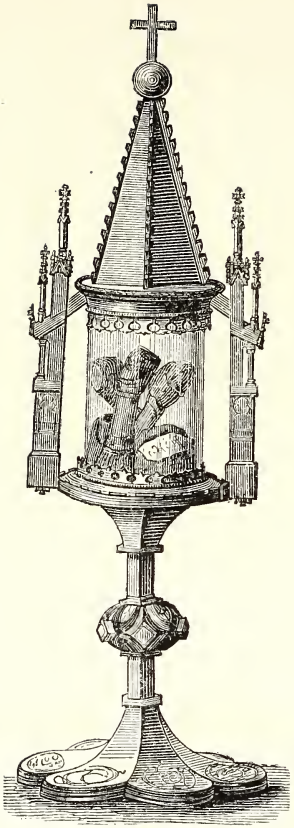


Fig. 9.

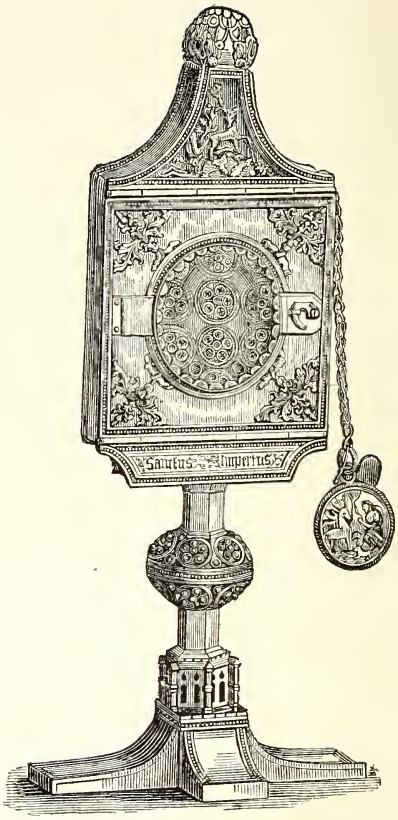


Fig. 10.

Unter Figur 9 ist ein zweites Reliquiar, verschiedene Reliquien enthaltend, abgebildet, das in vergoldetem Kupfer ausgeführt, offenbar dem Schlusse des Mittelalters angehört. Aus den älteren Abbildungen des Kölner Domschatzes, wie sie auf einer gedruckten Tafel vom Jahre 1671 vor uns liegen, ist nicht ersichtlich, daß das in Abbildung unter Figur 8 wieder gegebene einfache ostensorium ursprünglich dem Kölner Domschatz angehört habe. Ein künstlerisches Interesse beanspruchen an dem in Rede stehenden Schaugefäß die auf dem sechsblätterigen Fußtheile eingravirten Laubornamente, die mit Schwung und Verständniß durchgeführt sind.

Es nimmt den Anschein, daß das dritte, unter Figur 10 abgebildete Reliquiar ursprünglich dem alten Kölner Domschatze angehört habe. Unter Nro. 25 und Nro. 30 sind nämlich auf der Kupfertafel von Peter Schonemann aus dem Jahre 1671 zwei Ostensorien abgebildet, mit der Bezeichnung „unterschiedliche Reliquien enthaltend,“

welche in ihrer Form durchaus mit dem Reliquiar unter Figur 10 ähnlich sind. Die große viereckige Kapsel unseres Reliquiars trug ursprünglich die Bestimmung, Reliquien des h. Hubertus, Bischofs von Lüttich, zu bewahren. Das deutet die unter dem quadratischen Verschluß befindliche Inschrift deutlich an, desgleichen auch die vertieft ausgestochenen Abbildungen aus der Lebensgeschichte des h. Hubertus, die sich in eingravirter Arbeit auf der Fläche des oberen Aufsatzes, desgleichen in dem Medaillon befinden, das an einer silbernen Kette zu Seite schwebend befestigt ist. Der Fuß unseres Reliquiars ist sehr originell in griechischer Kreuzform gestaltet. Auf demselben erhebt sich ein Ständer mit Widerlagspfeilern im Sechseck, aus welchem ebenfalls ein sechseckiger Schaft herauswächst, der in seiner Mitte von einem runden Knauf mit zierlichen Filigranirungen durchbrochen wird. Die ähnlichen Filigranarbeiten sind auch auf der runden Oeffnung des Reliquiars ersichtlich. Der äußern Form und der Verzierung nach zu urtheilen dürfte unser Reliquiar des h. Hubertus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehören.

Fig. 11.

Brustbild des heil. Gregorius von Spoleto,

in getriebenem Silber. XV. Jahrhundert.

Höhe 0,44 M., Breite 0,38 M.

Als die römischen Kaiser Diocletian und Maximilian im Jahre 303 eine neue Christenverfolgung ausschrieben und alle ihre Unterthanen zur Verehrung und Anbetung der Staatsgötter zwingen wollten, lebte in Spoleto, einer tuscischen Stadt Italiens, der Priester Gregorius, der mit wachsamem Eifer Alles aufbot, die Lehre Christi zu verkünden und die dortigen Christen vor dem Abfall zu bewahren. Deshalb ließ der Präfect von Spoleto ihn durch seine Soldaten ergreifen und vor sich bringen und befahl ihm unter Androhen der schwersten Strafen, sofort den Göttern zu opfern. Doch als der Heilige dieses standhaft verweigerte, wurde er auf die grausamste Art mißhandelt und auf einen glühenden Rost gelegt, sodann in den Kerker geworfen, am folgenden Tage von Neuem gefoltert und endlich mit dem Schwerte enthauptet. Sein Leib wurde den wilden Thieren vorgeworfen; doch als diese ihn nicht berührten, so kaufte ihn eine christ-

liche Frau Namens Abundantia und begrub ihn nahe bei der Stadt Spoleto. Nachdem dort sein Grab viele Jahrhunderte hindurch der Schauplatz mancher Wunderwirkungen gewesen war, wurden seine Gebeine auf Veranlassung Kaisers Otto des Großen gegen das Jahr 960 erhoben und von dessen Bruder Bruno, dem berühmten ersten Erzbischof

Fig. 11.

von Köln (953—965), in die rheinische Metropole übertragen und in einem besonderen Schrein ehrfurchtsvoll aufbewahrt. Später erhielten dieselben nebst den Gebeinen der h. Felix und Nabor ihren Platz in dem oberen Aufsatz des Mausoleums der h. Dreikönige, in welchem sie auch heute noch ruhen. Im XV. Jahrhundert jedoch hat man

den Schädel dieses Heiligen in ein besonderes Reliquiar in Form eines Brustbildes übertragen. Dasselbe geschah wohl um dieselbe Zeit auch mit den Häuptern der hh. Felix und Nabor und des heil. Papstes Sylvester.

Von diesen vier in Metall getriebenen Büsten, die bei feierlichen Veranlassungen als kostbare Zierde auf den Altar gestellt wurden, ist uns nur die des h. Gregorius Spoletanus erhalten. Dieselbe zeigt bereits nicht mehr jene idealisirte Gesichtsbildung der früheren Jahrhunderte, deren hieratisch strengen Zügen man es sofort ansieht, daß sie nicht den Bewohnern dieser Erde entlehnt sind; sondern wir blicken hier in das charakteristische und naturgetreue Antlitz eines ernsten Priesters, der die mittleren Lebensjahre bereits überschritten hat. Ein deutlich ausgesprochenes Streben nach anatomischer Genauigkeit könnte fast vermuthen lassen, daß der Künstler sich ein Modell aus dem Leben gewählt habe. Die feuervergoldeten Haare winden sich ohne ängstliche Stylisirung in natürlichen Locken und zeigen auf dem Scheitel die Tonsur. Den interessantesten Theil unseres caput pectorale bilden unstreitig die Gewänder, welche deutlich die Gestalt und Verzierungsweise des kölnischen Priesterornates aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts erkennen lassen. Namentlich erblickt man hier die alte Form der Kreuzstäbe in der Casel, die nicht, wie heute, auf der Brust einen einfachen Verticalstab, auf dem Rücken aber ein Kreuz bilden, sondern bei welchem sich auf der Brust wie auf dem Rücken in gleicher Weise zwei kleinere Stäbe von dem Hauptstab abzweigen und nach Art eines Y gabelförmig ansteigen, um auf den Schultern zusammenzutreffen. Mit Bezug auf diese Verzierung konnte Thomas von Kempen sagen, daß der Priester, wenn er mit der Casel bekleidet sei, auf der Brust wie auf dem Rücken das Zeichen des Kreuzes trage.

Fig. 12.

Lichtertragende Engelsfiguren,

in getriebenem Silber. XV. Jahrhundert.

Höhe 0,36 M., Breite des Fußes 0,15 M.

Zahlreich und äußerst mannigfaltig sind die Formen, welche das Mittelalter und namentlich die romanische Kunstperiode den Leuchtern des Altares zu geben verstanden hat. Weil man aber heute gewohnt ist, bei Anschaffung von prachtvollen Leuchtern stets an colossale

Ausdehnungen mit riesigen Formenbildungen zu denken, erscheinen uns die mittelalterlichen Altarleuchter durchgängig klein und anspruchslos, obwohl sie in ihrer Art oft vollendete Kunstwerke des Gusses und der Ciselirung sind. In phantasiereicher Darstellung und Abwechselung

Fig. 12.

treten die Leuchter in der romanischen Epoche als formschöne Verbindungen der Thier- und Pflanzenwelt auf, bei welcher namentlich das Geschlecht jener licht- und feuerscheuen Thiere zahlreich vertreten ist, welche die Physiologen des Mittelalters sich als Drachen, Molche, Salamander und Nattern unter den ungeheuerlichsten Formen vorstellten. Als Ständer müssen sie den Lichthalter tragen, während ihre Schweife sich in den mannigfaltigsten Windungen nach oben verästeln und oft in Pflanzenornamente auslaufen; andere Salamander kriechen an der oberen Schale umher und sehen scheu in das brennende Licht. Auch in den Jahrhunderten der Gothik, welche in Folge ihrer Principien bei den Leuchtern mehr constructive Formen verwendete, waren dieselben nur von untergeordneter Größe, so daß sie nie den kunstvollen Aufsatz oder andere Ornamente des Altares verdecken konnten. Denn als Träger der Wachslichter sollen die Leuchter nie sich Selbstzweck werden, noch sich über Gebühr auf dem Altare breit machen — eine Regel, gegen welche man seit den beiden letzten Jahrhunderten bis auf unsere Tage fort und fort Verstöße macht, und zwar mit um so größerem Beifall, je umfangreicher und anspruchsvoller diese Leuchterformationen sind.

Eine sehr sinnreiche und gelungene Form der Lichterträger ersieht man in den zwei in Silber getriebenen Figuren, deren wir eine beifolgend unter Fig. 12 veranschaulichen. Hier sind nämlich die Leuchter nicht mehr selbstständig aufgefaßt, sondern sie werden von je einem knieenden Engel gehalten, der anbetend sein Haupt vor dem Allerheiligsten beugt. Die lange faltenreiche Albe wird von dem Cingulum gegürtet und nach oben von dem um den Hals gelegten Schultertuch bedeckt. Die fleißig gearbeiteten vergoldeten Ringellöckchen pflegten die Goldschmiede namentlich bei Darstellung von kindlichen und jugendlichen Heiligen anzuwenden, darum auch bei den Engeln, die sich seit ihrer Erschaffung einer ewigen Jugend erfreuen. Die Flügel verrathen durch ihre sorgfältig behandelten und geordneten Federn einen ganz bedeutenden Meister der Gravirkunst. Betrachtet man den künstlerischen Werth des Gesammtwerkes, so muß man eingestehen, daß diese Figuren, obwohl sie aus dem Schlusse des XV. Jahrhunderts herrühren, doch kaum eine Spur des beginnenden Verfalls der Gothik erkennen lassen. Zwar ist der Faltenwurf der Gewänder reich und frei geschwungen, keineswegs aber manierirt und affectirt. Von den anspruchslosen Leuchtern, welche die Engelfiguren tragen, scheint nur der untere Theil primitiv zu sein, der obere aber einer jüngeren Zeit anzugehören.

Der Zweck dieser beiden lichttragenden Engel, der übrigens schon deutlich durch die ehrfurchtsvolle Haltung und die in ihren Zügen unverkennbar liegende Andacht ausgesprochen wird, erhellt noch bestimmter aus den Inschriften der beiden in Messing vergoldeten Sockel; auf dem einen liest man nämlich:

Ecce panis Angelorum
Factus cibus viatorum.
„Seht das Brod, das Engel nähret,
Pilgern jetzt zur Kost bescheeret."

Auf dem andern:

O memoriale mortis Domini,
Panis vivus vitam præstans homini.
„Heil'ges Angedenken an des Herrn Tod,
Schenkst dem Menschen Leben, Du lebendig Brod."

Ohne Zweifel dienten dieselben ehemals wie noch gegenwärtig dazu, an höheren Festen zu beiden Seiten der in der Monstranz zur Verehrung ausgestellten hh. Eucharistie eine Stelle zu finden und durch ihre brennenden Lichter ein Symbol der flammenden Anbetung des unter Brodsgestalt verborgenen Heilandes zu sein.

Für Heraldiker wird es von Interesse sein, zu erfahren, daß auf der Vorderfläche der beiden Sockel ein Wappen im Styl des XV. Jahrhunderts sich zwei Mal wiederholt. Die obere Hälfte des quergetheilten Schildes zeigt eine abwärts gehende Spitze; in dieser sowie in der untern Abtheilung ist ein Stern angebracht. Aus dem wulstverzierten Helm wächst eine armlose, gekrönte, männliche Figur hervor, die ebenfalls zwei Sterne, den einen auf der Brust, den andern, von dem abwärts gehenden Spitzbalken eingeschlossen, am Halse trägt. Hierauf gestützt, glauben wir behaupten zu dürfen: der Geschenkgeber der beiden Engelfiguren war Johannes Krautwisch von Allmern, der als Canonicus von St. Gereon in Köln am 14. März 1513 starb. (Vgl. unsere „Gesch. d. lit. Gew." Bd. 1, S. 352, Taf. VIII.) Fertigte sie vielleicht derselbe Meister an, der auch die zwölf Apostelstatuen in getriebenem Silber herstellte, die im Dom auf dem alten Hochaltar unter eisernen, an den Festtagen abgehobenen Gittern standen, die aber leider die Ereignisse ihrer Wanderung bis Prag nicht überlebt haben oder wenigstens nicht mehr an den Rhein zurückgekehrt sind? Unsere beiden Engelsfiguren werden heute bei allen festlichen Gelegenheiten von den Akoluthen als Leuchter zum Altar getragen und haben in den Händen der Chorknaben schon manche empfindliche Beschädigung erlitten. Es wäre deshalb zu wünschen, daß dieselben ihrem ehemaligen Zweck gemäß vor der Aussetzung des hh. Sakramentes schon auf den Altar gesetzt und für die übrige Zeit bei den anderen Domschätzen sorgfältig aufbewahrt würden.

Gefäss für die heil. Oele.

Das Wort pyxis bezeichnete im Laufe des Mittelalters mehrere Arten von liturgischen Gefäßen, die bei der Spendung verschiedener Sakramente zur Anwendung gelangten. Erstens nämlich nannte man so jenes kleine Gefäß, meistens in Gestalt eines Thürmchens oder einer Taube, welches zur Aufbewahrung der hh. Hostien für den Krankendienst benutzt wurde und in den ersten christlichen Jahrhunderten bis in das Mittelalter hinein über dem Altare unter einem Baldachin aufgehängt war. Auf dieses Gefäß ging dann später der Name ciborium über, welches ursprünglich die Bezeichnung für die hohe Ueberwölbung des ganzen Altares war. Nach Einführung des Frohnleichnamsfestes und der damit verbundenen Aussetzung des hochwürdigsten

Gutes nannte man pyxis zweitens jenes kleine, minder prächtige Behälter, in welchem die zeitweise für die Monstranz bestimmte große h. Hostie aufbewahrt wurde. Eine dritte Verwendung der Bezeichnung pyxis endlich war und ist auch heute noch für jene drei kleinen Gefäße üblich, welche die von der Kirche geweihten h. Oele enthalten, nämlich: das oleum catechumenorum für die erste Salbung der Täuflinge und für die Salbung der Hände bei der Priesterweihe, das chrisma zum Gebrauche beim Sakramente der Taufe und Firmung, und das oleum infirmorum zur letzten Oelung für die Kranken. Nur seltener kommen diese Gefäße getrennt vor, sondern sie werden meistens in einem größern Behälter vereinigt aufbewahrt und zeigen dann durch die auf den Deckeln oder neben dem Einlaß gravirten Buchstaben O. C. — CH. — O. I. ihren Inhalt an.

Ein einzelnes Gefäß dieser letztern Art, welches dem XV. Jahrhundert angehört, besitzt heute noch die erzbischöfliche Hauskapelle zu Köln. Ein ähnliches noch reicher verziertes vasculum sahen wir kürzlich in der Pfarrkirche zu Boppard. Das zuerst Genannte enthält den h. Chrisam, welcher bei dem nur vom Bischof zu spendenden Sakramente der Firmung zur Anwendung kommt; ob dieses aber seine ursprüngliche Bestimmung gewesen sei, erscheint uns noch sehr fraglich, da auch das Wort Chrisma auf der vorderen Seite in durchaus modernen Charakteren eingravirt ist. Sehr wahrscheinlich diente dasselbe ehemals zur Aufbewahrung der allerh. Eucharistie in einer kleineren Kirche, was wir aus einer Inschrift entnehmen zu dürfen glauben, die sich auf der unteren Fläche befindet und lautet: Dominus Johannes Moet canonicus presbyter dedit me conventui sororum in boecum. Wir sind nicht in der Lage, über die Person des Johannes Moet, oder über die Art und Weise, wie dieses Gefäß von Bochum nach Köln kam, Näheres berichten zu können.

Nach unten und oben wird das runde Gefäß von profilirten Rändern abgeschlossen, von denen der untere mit kreisförmigen Ornamenten durchbrochen ist, während der obere von einem sehr zierlichen, aufrecht stehenden Blätterkranz bekrönt wird. Der Deckel wölbt sich in jener ausgeschweiften Bogenform, welche man in der mittelalterlichen Archäologie als „Eselsrücken" bezeichnet und die stets ein charakteristisches Merkmal für die Spätgothik aus der letzten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist. Auf der Spitze dieser Wölbung ist ein ziemlich manierirtes Kreuz mit der Figur des Heilandes angebracht, welche letztere etwas nachlässig gearbeitet ist. Auf der Schließe des

Deckels erhebt sich zur leichteren Handhabung beim Oeffnen ein kleiner Pfeiler mit Abschlußringen, aus welchem ein zierlicher gelockter Engelskopf hervorragt.

Fig. 13.

Ceremonienschwert,

in vergoldetem Silber. XV. Jahrhundert.

Größte Länge 1,42 M., größte Breite 0,062 M., 0,28 M.

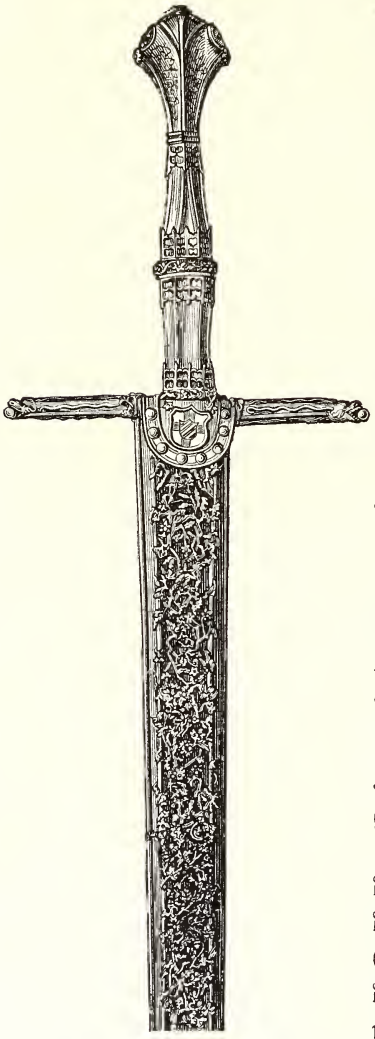


Fig. 13.

Mit Recht kann dieses Ceremonienschwert im Schatze des Domes als Reliquie bezeichnet werden; denn es ist dies die einzige Reminiscenz an die mit dem Falle des deutschen Reiches geschwundene Landesherrlichkeit der Kölner Erzbischöfe und Kurfürsten. So oft dieselben öffentlich auftraten und sich in ihrer Stellung als geistliche und weltliche Würdenträger zeigten, wurde ihnen nebst andern Insignien auch dieses Ceremonienschwert vorgetragen, um anzuzeigen, daß sie das jus gladii d. h. das Recht über Leben und Tod besaßen. Daß das Schwert nicht an einem Gürtel an der Seite getragen wurde, zeigt seine ganze Einrichtung und seine große Länge; vielmehr deuten an dem langen Griffe die beiden vom Ornament freigelassenen Stellen an, daß dasselbe mit beiden Händen gefaßt und aufrecht einher getragen wurde.

Die Form unseres Schwertes ist dieselbe, welche sich im Mittelalter bei den meisten profanen und bei allen Ceremonienschwertern findet, nämlich die eines lateinischen Kreuzes, bei welchem die lange Parirstange den Querbalken bildet. Besonders kunstvoll

und von höchster Vollendung ist die Arbeit, welche die beiden Seiten der silbervergoldeten Scheide aufs zierlichste belebt. Hier hat nämlich der Künstler die ganze Fläche in kühnster Weise mit durchbrochen gearbeitetem Laubornament übersäet, welches in den üppigsten Formen im gefälligen Durcheinander wuchert und sich recht scharf auf dem untergelegten Rothsammt abhebt. Eine solche manuelle Fertigkeit besaßen die Goldschmiede des XV. Jahrhunderts, daß sie es unternahmen, so große Flächen mit der Gravirnadel und der Feile anzugreifen und zu einem Blumenbeet umzugestalten. In der Mitte der einen Seite befindet sich eine ciselirte Engelsfigur, die ehemals ein Wappenschild trug, welches aber heute verloren ist; auf der anderen Seite scheint ursprünglich eine ähnliche Figur gewesen zu sein; heute ersieht man daselbst das Wappen der Grafen von Wied in der Form des späten XVI. Jahrhunderts. Nach unten wird die Scheide von einem kleinen runden Knopf abgeschlossen.

Die Einmündung der ohne jegliches Ornament belassenen Klinge in die Scheide wird verdeckt durch zwei an der Parirstange befestigte herzförmige Metallbleche, die sich beim Schließen des Schwertes auf die Scheide legen, wie unsere Abbildung es zeigt. Auf dem einen dieser mit Edelsteinen umsäumten Schilder befindet sich das Wappen des Kölner Domcapitels, ein schwarzes Kreuz auf silbernem Grunde, auf dem anderen das Wappen der Grafen von Wied. Dies letztere könnte zu der Vermuthung Anlaß geben, daß das vorliegende Ceremonienschwert unter der Regierung des Kurfürsten und Erzbischofs Hermann von Wied (reg. 1515—1547) angefertigt worden sei: jedoch widerspricht dieser Hypothese die reiche Fülle der ornamentalen Formen, welche durch ihre Bildungen wie durch ihre Technik auf die letzte Hälfte des XV. Jahrhunderts hinweisen. Wahrscheinlicher ist, daß die Scheide oder auch der obere Theil des Schwertes unter der Regierung des gedachten Kurfürsten eine Wiederherstellung erfahren hat und daß bei dieser Gelegenheit jenes Wappen hinzugefügt wurde.

Der lange Griff des Schwertes trägt in der Mitte und am oberen Ende sehr eigenthümliche Verzierungen in Gestalt einer doppelt gegebenen fleur de lis, die sich nach oben und unten um einen Blätterkranz legen. Auch die obere Ausmündung des Griffes läßt sehr originelle Formen erkennen.

Fig. 14.

Kuss-Täfelchen

in reinem Gold. XVI. Jahrhundert.

Höhe 0,141 M., Breite 0,078 M., Dicke 0,009 M.

Es finden sich heute in Sakristeien und Kunstsammlungen noch eine große Zahl von sogenannten Kußtäfelchen vor, welche die Entwickelung der Goldschmiedekunst vornehmlich in der gothischen Epoche vom XIII. bis zum Schluß des XV. Jahrhunderts ziemlich vollständig vertreten. Auch aus der Blüthezeit der Renaissance kommen noch heute in ziemlicher Anzahl Agnus-Dei-Täfelchen vor, die von der großen Zierlichkeit Zeugniß ablegen, welche die Meister des Goldschmiede-Gewerkes in der Renaissance-Epoche vorzüglich bei Anfertigung dieser liturgischen Geräthe zu handhaben pflegten. Unter sämmtlichen tabulae pacis, die sich heute aus der Blüthezeit der Renaissance herrührend in deutschen Kathedralkirchen erhalten haben, nimmt unstreitig jenes Paxtäfelchen im Schatze des Kölner Domes die hervorragendste Stelle ein, welches unter Fig. 14 beifolgend in bedeutend verkleinertem Maßstabe bildlich wiedergegeben ist. Die äußere Form erinnert in dem architektonischen Aufbau und der Gliederung durchaus an jene Altaraufsätze, wie man sie in italienischen und römischen Kirchen aus den Zeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts so zahlreich antrifft. Die mittlere Fläche des quadratisch gegliederten Aufbaues füllt ein meisterhaft eingeschmelztes Flachbild, das die Kreuzigung des Herrn mit der Passionsgruppe in delikater Technik veranschaulicht. Die Auffassung und Haltung der Figuren, der manierirte Faltenwurf der Gewänder, desgleichen die äußerst saubere Technik lassen erkennen, daß dieses émail peint nicht in Limoges, sondern wahrscheinlich von süddeutschen Schmelzwirkern und zwar im Typus der Dürer'schen Schule angefertigt worden ist.

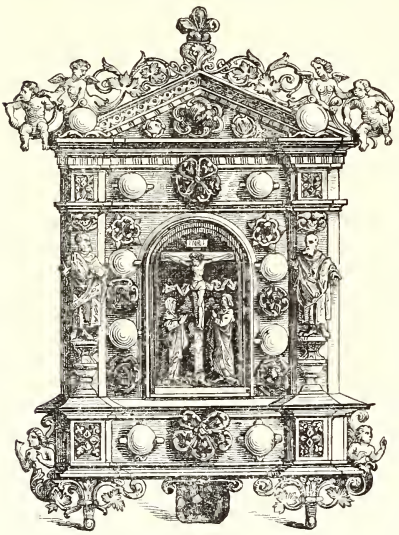


Fig. 14.

Zu beiden Seiten des eingeschmelzten Bildes, das auf unserm Kußtäfelchen die Stelle der großen gemalten Altarblätter vertritt, erblickt man die vielfarbig emaillirten Statuettchen der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Dieselben sind in Gold à haute bosse mit eingeschmelztem Email dargestellt. Noch fügen wir hinzu, daß die vordere Hauptseite unseres Kußtäfelchens überdies mit zehn angebohrten Knopfperlen von großer Ausdehnung und Schönheit verziert ist. Außer fünf Rubinen in noch mittelalterlicher Fassung verzieren die Außenfläche auch eine Anzahl facettirter Diamanten in jener Schleifung, wie solche für das XVI. Jahrhundert charakteristisch ist. Einen besonderen Werth hat auch jener geschliffene prächtige Saphir, der in alterthümlicher Fassung an dem Sockel des Friedenstäfelchens angebracht ist.

Aber nicht nur die Außenseite ist durch eine Menge von Edelsteinen und eingeschmelzten figuralen und ornamentalen Einzelheiten auf's reichste verziert, sondern auch die Rückseite entbehrt einer passenden Ausstattung nicht. Außer der zierlichen Handhabe in Gold ersieht man auf dieser goldenen Fläche, von eingerahmtem Laubwerk umgeben, zwei Genien, welche das vielfarbig ausgeführte Wappen des Donators zu tragen scheinen. Dasselbe gehört dem Cardinal Albrecht von Brandenburg, dem 5. Erzbischofe dieses Namens auf dem Stuhle zu Mainz. Die drei Mittelschilde bedeuten Magdeburg, Mainz und Halberstadt, da Albrecht nicht nur Kurfürst von Mainz, sondern auch Bischof von Magdeburg und Halberstadt war. Der Rückenschild, der bei den zahlreich erhaltenen Wappen des Cardinal Albrecht verschieden dargestellt ist, zeigt folgende Embleme. Die Mitte der oberen Reihe nimmt Brandenburg ein, rechts steht Nürnberg, links Pommern; in der mittleren Reihe erblickt man die beiden Greife der Slaven und der Wenden; die untere Reihe endlich zeigt in der Mitte den Hohenzollern'schen Stammschild, rechts Gützkow, links Rügen. Da Albrecht von 1514 bis 1545 die erzbischöfliche Würde bekleidete, so ist durch jenes Wappen zugeich festgestellt, innerhalb welcher Zeit das besprochene Kußtäfelchen aus der Hand seines Verfertigers hervorging. Interessant aber wäre es, nachzuforschen, wie und bei welcher Gelegenheit der Kölner Domschatz in den Besitz des auf Kosten des Mainzer Erzbischofs Albrecht V. angefertigten osculum pacis gelangte.

Fig. 15.

Monſtranz

in Gold. XVII. Jahrhundert.

Höhe 0,510 M., Breite 0,209 M., Durchm. des Fußes 0,256 M.

Der Kölner Domſchatz beſitzt zwei Monſtranzen zur Expoſition des Allerheiligſten, deren jede eine eigenthümliche Stylgattung vertritt. Ein beſonders merkwürdiges Oſtenſorium, das die Gothik in ihrer conſtructiven Entwickelung auf dem Gebiete der Goldſchmiedekunſt aus dem Schluß des XIV. Jahrhunderts erkennen läßt, iſt jenes Schaugefäß, das wir unter Fig. 5 auf Seite 20 abgebildet und beſchrieben haben. Die Entwickelung der Monſtranzen aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts mit einer unglaublich großen Menge von facettirten werthvollen Edelſteinen der verſchiedenſten Gattungen zeigt eine zweite Monſtranz, die, ein Geſchenk des Erzbiſchofs Maximilian Heinrich aus dem baieriſchen Fürſtenhauſe, hinſichtlich des Werthes und der Koſtbarkeit der Edelſteine kühn ihres Gleichen in Europa ſuchen kann. Obſchon die vorliegende Beſchreibung des Kölner Domſchatzes vorzugsweiſe die Entwickelung der romaniſchen und gothiſchen Gold-

Fig. 15.

schmiedekunst im Auge hat, so können wir es uns doch nicht versagen, auch dem unter Fig. 15 abgebildeten Schaugefäß ein besonderes Augenmerk zuzuwenden, welches, wenngleich in den Formen des entarteten Rococostyles gehalten, in seiner Art ein Unicum repräsentirt.

Im Gegensatz zu den Monstranzen der gothischen Kunstepochen, die meistens in vergoldetem Silber angefertigt sind, besteht das vorliegende Ostensorium aus gediegenem Gold; die gesammte Oberfläche ist jedoch überdies mit einer Fülle der verschiedenartigsten facettirten Edelsteine und eingeschmelzten Ornamente in einer Weise übersät, daß nur an wenigen Stellen das kostbare Metall zum Vorschein tritt. Die Grundform des Fußes ist, wie unsere Abbildung zeigt, noch den ältern Monstranzen der Gothik entlehnt und in achtblättriger Rosenform gehalten. Auf dem schlank ansteigenden Halse des Fußtheiles erhebt sich ein mit gefaßten Edelsteinen reich verzierter Ständer, der in seiner Mitte von einem breiten Knaufe unterbrochen wird. Diese Handhabe ist ebenfalls nach allen Seiten mit vielfarbigem Schmelz und quadratisch gefaßten Rubinen derart verziert, daß dadurch bei dem Gebrauch die Hand des Trägers nicht verletzt wird. Von dem obern Ständer aus verästeln sich, von unten gesehen, sechs emaillirte Blätter mit eingekapselten verschiedenartigen Steinen, welche Blattornamente den Zweck haben, gleichsam als Console einen im Zwölfeck geschliffenen Bergkrystall zu tragen, dessen ausgehöhltes und geschliffenes Innere zur Aufnahme und Aufbewahrung der hh. Hostie dient. Die allerheiligste Eucharistie thront, von diesem seltenen und kostbaren Bergkrystall umgeben, in einer besonderen von Rubinen verzierten Lunula, welche von zwei in Gold ciselirten Engeln gehalten wird. Ueber dem Krystallcylinder erhebt sich eine mit den prachtvollsten Edelsteinen in emaillirten Kapseln ausgestattete Krone, welche auf ihrem untern Reif acht kleinere, über demselben aber ebensoviele größere, gleichfalls aus Edelsteinen gebildete Blumen zeigt, die durch je drei in quadratischen Kapseln eingefaßte Steine, jedesmal von einer Perle überragt, getrennt werden. Die größeren Fleurons tragen auf den in Goldblech formirten Rückseiten eingeschmelzte vielfarbige Ornamente. Innerhalb der gedachten Zierkrone wölbt sich halbkugelförmig ein im Zwölfeck geschliffener Bergkrystall, der als Kapsel dem untern Cylinder zum Abschluß dient. Ueber diesem erheben sich, die beschriebene Krone überragend, im Kreuz vier schmale Bügel aus Goldblech, auf welchen sich folgende Inschrift in Klein-Buchstaben eingravirt befindet:

Hoc tibi, virgo, comes diadema decanus adornat
Fürstenberg, danti praemia redde poli.

„Dir schmückt dies Diadem, o Jungfrau, der Graf und Decan Fürstenberg, gib du himmlischen Lohn ihm dafür."

Dasselbe besagt auch eine emaillirte Inschrift auf der inneren Seite des zweiten kleineren Diadems, das auf diesen Bügeln ruht und dem größeren in seinen Fleurons nachgebildet ist; wir lesen: mitra libata est a Fürstenbergo decano. Auch diese zweite Krone wird von zwei durchkreuzten Bügeln überragt, die aber hier mit zahlreichen Amethysten verziert sind und eine kleine goldene Weltkugel als Abschluß tragen.

Zu beiden Seiten des zwölfeckigen Cylinders in Bergkrystall befinden sich noch zwei Wangenstücke, die auf jeder Seite von einer Menge von Edelsteinen verziert sind und bestimmt zu sein scheinen, den obern metallenen Aufsatz der Monstranz zu tragen. Als besonderer Schmuck ist an unserer Monstranz ein kostbares Juwel schwebend befestigt; auf der einen Seite zeigt dasselbe einen prachtvoll in Gold gefaßten ovalen Goldtopas, umkränzt von eingekapselten Amethysten; auf der andern das Wappen des Kölner Erzbischofs und Kurfürsten Maximilian Heinrich von Baiern mit der eingeschmelzten Inschrift: MAXIMILIANUS HENRICUS DEI GRATIA ARCHIEPISCOPUS COLONIENSIS SACRI IMPERII ELECTOR. In einem kleinern Medaillon, das die größere Rundung überragt, lies't man ebenfalls in weißem Schmelz den Wahlspruch Maximilian Heinrich's: PIETATE ET SAPIENTIA und darüber die Jahreszahl 1658. Hält man diese Inschriften mit der oben angegebenen zusammen, so geben dieselben über die Entstehung der kostbaren Monstranz folgende Nachrichten. Im Jahre 1658 ließ der Erzbischof Maximilian Heinrich (1650—1688) die vorliegende Monstranz aus seinen Mitteln anfertigen; der zeitige Decan aber, Graf Fürstenberg, fügte dem prachtvollen Geschenke das obere, von vier Ständern gestützte Diadem hinzu, welches ebenfalls von Gold und Edelsteinen schimmernd, der Gabe des Kurfürsten ebenbürtig war. —

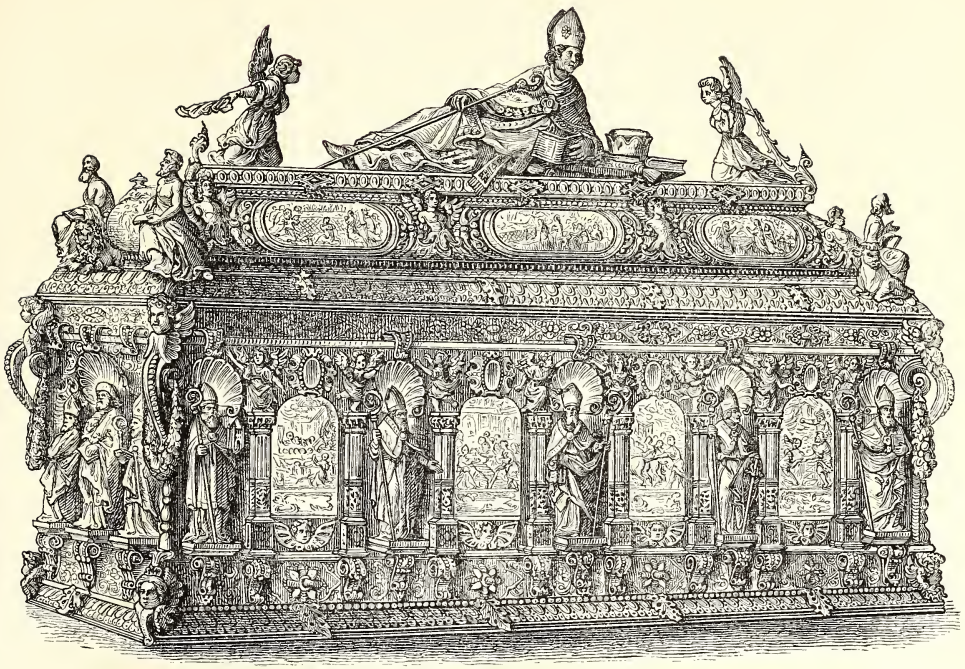


Fig. 16.

Reliquienschrein des heil. Engelbert

aus getriebenem Silber. XVII. Jahrhundert.

Länge 1,19 M., Höhe 0,61 M., Breite 0,42 M.

In den Schatzkammern selbst großer und berühmter Kirchen haben sich verhältnißmäßig nur wenige umfangreiche Werke der religiösen Goldschmiedekunst aus jener Zeit erhalten, als die „Wiedergeburt" der classischen Kunstformen ihre reichsten und üppigsten Blüthen trieb und auf deutschem Boden die Stadt Augsburg des unbestrittenen Ruhmes sich erfreute, die tüchtigsten Meister im Fache der religiösen wie profanen Goldarbeit in ihren Mauern vereint zu sehen. Wer dieser Periode der Goldschmiedekunst seine besondere Aufmerksamkeit zuwendet, wird dagegen in dem reichgefüllten „Grünen Gewölbe" zu Dresden einen großen Schatz der mannigfaltigsten Arbeiten finden, die einen genügenden Beweis von der erstaunlichen Fertigkeit geben, welche die Meister des edeln Goldschmiedegewerks in jener Zeit sich erworben hatten. Weshalb aber gerade Reliquienschreine des XVII.

und XVIII. Jahrhunderts aus edelm Metall nicht eben häufig anzutreffen sind, dafür lassen sich mehrere Gründe anführen. Einmal nämlich muß man bedenken, daß jene Zeit der Humanisten und Philosophen, die sich mit einer merkwürdigen Energie und Consequenz von dem Alten ab- und den künstlich wieder neu belebten Formen der classischen Antike zuwandte, daß jene Zeit auch des jammervollen dreißigjährigen Krieges nicht dazu angethan war, mit gleichem Eifer und gleicher Selbstentäußerung, wie die früheren Jahrhunderte, den Ueberresten der Heiligen kostbare Wohnungen und Behälter herzurichten. Andererseits aber waren die vorhandenen, verhältnißmäß wenig zahlreichen Reliquienschreine jener Periode am meisten der Gefahr ausgesetzt, in geldbedürftigen und kriegbewegten Zeiten in die Münze wandern zu müssen. Denn nicht nur, weil die größeren Prachtwerke meist auf Kosten fürstlicher Geschenkgeber ausgeführt wurden, sondern auch, weil die ganze Kunstrichtung der ausgearteten Renaissance gar sehr zur Ueberladung neigte, erhielten die umfangreichen Reliquienbehälter einen so hohen Metallwerth, daß sie vor allen als willkommene Füllung für leere Säckel erschienen.

Um so mehr ist es als eine glückliche Fügung zu betrachten, daß der Schrein des h. Engelbert, wahrscheinlich die jüngste und letzte Reliquientumba, welche in dieser Ausdehnung und reichen Verzierungsweise in den Mauern Köln's angefertigt worden ist, unseren Tagen unversehrt erhalten wurde; denn das werthvolle Schreinwerk, seinem allergrößten Theile nach aus vergoldetem Silber bestehend, soll nicht weniger als 149 Pfund wiegen.

Der Reliquienschrein des h. Engelbertus besteht aus zwei wesentlichen Haupttheilen, nämlich einem viereckig länglichen Behälter und einem deckelförmigen Aufsatz, der gleichsam als Pfühl dazu dient, das in Silber ciselirte Bild des heiligen Engelbert in liegender Stellung aufzunehmen. Aehnlich wie bei den älteren Reliquienschreinen der romanischen und gothischen Kunstepoche, ist die vordere Kopfseite des in Rede stehenden mit dem Bilde des Weltheilandes geziert, der an dieser Stelle mit erhobener segnender Rechte die Worte auszusprechen scheint: „Wohlan, du guter und getreuer Knecht, gehe ein in die Wohnung deines Herrn.“ Zur Rechten des segnenden Heilandes, den die Inschrift als »Salvator mundi« bezeichnet, erblickt man unter muschelförmigen Nischen die gegossenen und ciselirten Bildwerke des heiligen Petrus (rechts) und seines Schülers Maternus (links), des ersten Bischofs von Köln.

Die eine Langseite des Schreines, welche unsere Abbildung unter

Fig. 16 wieder gibt, schmücken fünf Standbilder berühmter Kölner Bischöfe und Erzbischöfe, welche sämmtlich dem Kalendarium der Heiligen angehören. Die Reihenfolge derselben ist chronologisch durchgeführt. In den Sockeln dieser Statuetten lies't man: S. Severinus, S. Evergislus, S. Cunibertus, S. Agilolphus, S. Hildegerus; auf der entgegengesetzten Langseite des Schreines, die auf unserer Abbildung nicht ersichtlich, sind dargestellt: S. Hildeboldus, S. Bruno, S. Gero, S. Heribertus, S. Anno.

Die breiten Felder des äußeren Schreines zwischen diesen Statuetten sind mit silbergetriebenen Reliefdarstellungen ausgefüllt, welche einzelne Hauptmomente aus dem Leben des heil. Engelbert veranschaulichen und jedesmal durch eine Inschrift erläutert werden. Knüpfen wir an diese Bildwerke einige allgemeinere Angaben über das Leben und Wirken unseres Heiligen an.

Der heil. Engelbert, der erste Erzbischof dieses Namens auf dem Stuhle zu Köln, war ein Sohn des Grafen Engelbert von Bergen und Altena und der Margaretha von Nassau, Gräfin von Geldern, und erblickte das Licht der Welt im Jahre 1185: Nascitur 1185 sagt erklärend die Inschrift des ersten Reliefs, welches seine Geburt darstellt. In seinen Studien, die er zu Münster betrieb, machte Engelbert so glänzende Fortschritte, daß er bereits in seinem 15. Lebensjahre zum Dompropste von Köln ernannt wurde. Als ihm aber im folgenden Jahre die Würde eines Bischofs von Münster angeboten wurde, schlug er dieselbe wegen seiner Jugend aus: Episcopatum Monasteriensem respuit propter juventutem. Vielleicht war es aber nicht bloß die Jugend, welche ihn hierzu bewog, sondern auch die wohlbegründete Aussicht, dereinst auf dem Erzbischöflichen Stuhle von Köln einen größeren Wirkungskreis sich eröffnet zu sehen. Diese Hoffnung ging am 22. Februar 1216 in Erfüllung: Inauguratur Archiepiscopus, heißt es unter dem dritten Relief, darstellend seine feierliche Consecration. Für Stadt und Erzstift begann nunmehr eine Zeit innerer Ruhe und wohlgeordneter Rechtspflege. Denn Engelbert, ein Mann von ganz außergewöhnlicher Thatkraft und Weisheit, wußte Zucht und Ordnung in alle Verhältnisse des kirchlichen wie politischen Lebens seiner Unterthanen zu bringen. Mit unerbittlicher Strenge trat er dem zügellosen Treiben des Raubadels entgegen, und wer von den übermüthigen Rittern den offenen Kampf mit ihm nicht wagte, den Gerichten aber Trotz bieten wollte, den ereilte die verdiente Strafe unfehlbar durch die heilige Vehme. Der Kaiser Friedrich II. erblickte

in dem Kölner Erzbischofe den geeigneten Mann, den er mit seinem ganzen Vertrauen beehren konnte. Am 8. Mai 1222 ließ er durch ihn seinen ältesten Sohn Heinrich in Aachen zum König von Deutschland und Sicilien krönen: Heinricum coronat in Regem Germanorum. Darauf zog er noch in demselben Jahre nach Italien und übergab dem Erzbischof Engelbert nicht nur die Obhut und Erziehung seines genannten Sohnes, sondern auch die Statthalterschaft des deutschen Reiches diesseit der Alpen. Und Engelbert rechtfertigte das Vertrauen des Kaisers durch Ordnung mancher gestörten Verhältnisse und kräftige Handhabung der Rechtspflege so vollständig, daß man von ihm sagte, sein Handschuh reiche hin, um freies Geleite durch das ganze Reich zu verschaffen. Und wie als Regent, so war Engelbert auch als Privatmann stets ein helfender Vater der Armen und Bedrängten; der Künstler unseres Reliquienschreines hat deshalb die Opera misericordiae S. Engelberti in einem besonderen Bilde, dem ersten auf der unter Fig. 16 abgebildeten Langseite, zur Darstellung gebracht. Ein unsterbliches Verdienst um die Stadt Köln erwarb Engelbert sich dadurch, daß er zuerst den Plan faßte, an Stelle des alten, schadhaft gewordenen und einfach gebauten Domes einen neuen, dem Glanze des Hochstiftes entsprechenden zu errichten. Und vielleicht würde er selbst schon den Bau des gothischen Riesendomes begonnen haben, wenn nicht die frevelnde Hand eines Verwandten seinem thatenreichen und segenvollen Leben ein allzu schnelles Ende bereitet hätte. Von seinem Neffen Friedrich Grafen von Isenburg, den er wegen mehrfacher Unterdrückungen gegen das Stift zu Essen vor sein Gericht geladen und, als er nicht erschien, mit schwerer Strafe bedroht hatte, wurde Engelbert am 7. November 1225, als er zur Einweihung der Kirche nach Schwelm reiste, in einem Hohlwege bei Gevelsberg erschlagen: Pro libertate ecclesiastica et obedientia Romanae ecclesiae martyrizatur. Den Körper des Ermordeten brachte sein Nachfolger auf den Reichstag zu Nürnberg, welcher Acht und Bann über den Mörder aussprach: In comitiis regalibus reliquiae ejus praesentantur. Die Gebeine wurden darauf am 26. Februar 1226 feierlich in Köln beigesetzt; der Meuchelmörder büßte sein Verbrechen am 19. November desselben Jahres durch den Tod mit dem Schwert, Engelbert aber wurde auf einer Synode zu Mainz unter die Zahl der Martyrer aufgenommen: In Moguntina Synodo martyr declaratur, ist die Inschrift des achten und letzten silbergetriebenen Flachbildes.

Merkwürdiger Weise war den folgenden Jahrhunderten jeg-

liche Kunde über den Ort der Beisetzung des Heiligen abhanden gekommen. Da entdeckte man die lange vergebens gesuchten Reliquien plötzlich am 6. August 1622 durch einen glücklichen Zufall, und bald darauf unternahm es der damalige Kurfürst und Erzbischof Ferdinand Herzog von Baiern (1612—1650), hauptsächlich auf seine Kosten jenen prachtvollen Schrein anfertigen zu lassen, der mit Recht ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst im Style der blühenden Renaissance genannt werden darf. Am 7. November 1633, dem Todestage des Heiligen, wurden die Gebeine in höchst feierlicher Weise in den neuen Behälter niedergelegt. So berichtet der bekannte kölnische Canonicus und Geschichtschreiber Gelenius, der als Zeitgenosse des Erzbischofs Ferdinand jener Feier beiwohnte und sowohl über das Leben des hl. Engelbert wie auch über den großartigen neuen Reliquienschrein desselben zwei besondere Schriften publicirte. Befremdend ist daher die Jahreszahl in einer kleinen Inschrift unter jener oben erwähnten Darstellung der Krönung Heinrich's durch den Erzbischof Engelbert, in welcher auch der Anfertiger des Reliquiars seinen Namen auf die Nachwelt gebracht hat und die da lautet: Conradi Duisberg fe(cit) A. D. 1635. Beiläufig sei bemerkt, daß die älteren Künstler fast ausnahmslos es unterließen, ihre Werke mit einer Namensinschrift des Verfertigers zu bezeichnen.

Auf der vierten Seite des Schreinwerkes, entgegengesetzt dem Bilde des segnenden Heilandes, erblickt man die Hauptpatrone des Kölner Domes, die heil. drei Könige, wie sie dem neugebornen Heilande anbetend die Geschenke darbringen. An den Ecken des Deckels unseres Reliquienschreines sind die ciselirten und in Silber getriebenen Darstellungen der vier Evangelisten angebracht. Auf der Kehlrundung, die nach vier Seiten den Deckel umzieht, sind in acht länglichen Basreliefs jene wunderbaren Heilungen ersichtlich, die am Grabe des heil. Engelbertus bei Verehrung seiner Reliquien im Laufe der Jahrhunderte vorgekommen sind. Auch diese Darstellungen sind jedesmal durch eingravirte Inschriften näher bezeichnet.

Uebereinstimmend mit den Sarkophagen aus der letzten Renaissance-Periode, die, in Marmor ausgeführt, sich in größeren rheinischen Kirchen zahlreich erhalten haben, ist auf der flachen Deckplatte des Reliquienschreines, wie bereits Eingangs bemerkt, in liegender Stellung das in Silber getriebene vergoldete Bild des heil. Erzbischofs dargestellt, wie er, mit den Pontificalgewändern bekleidet, dem Tage der Auferstehung entgegenharrt. Zu beiden Seiten des heil. Engelbert sind

knieende Engel ersichtlich, welche die Symbole des Martyriums, Lorbeerkranz und Myrtenzweig, in Händen halten. Zur Seite dieser Engelsfiguren, unmittelbar über der Kehlrundung des Deckels, zeigen sich auf der einen Kopfseite das Wappen des Kölner Domstiftes und an der entgegengesetzten Seite das Wappen des damaligen Erzbischofs Ferdinand von Baiern, unter dessen Amtsführung das kostbare Schreinwerk angefertigt worden ist.

Wenn es noch gestattet ist, nach dieser allgemeinen Besprechung der ornamentalen Bildwerke, welche den Schrein des heil. Engelbert nach vier Seiten beleben, auf die vielen getriebenen Ornamente der Flachtheile in Kürze hinzuweisen, so kann man sich der Beobachtung nicht erwehren, daß die meisten dieser spielenden Verzierungen schon deutlich den Untergang und die Verkümmerung der Bildungen der Renaissance erkennen lassen und den Durchbruch der regellosen Formen der Roccocozeit constatiren. Gleichwie in den ciselirten Ornamenten ein streng markirter Styl und eine delikat durchgeführte Technik durchgehends vermißt wird, so machen sich auch in den vielen gegossenen, welche auf den silbernen Flachtheilen des Schreins in Feuervergoldung aufgenietet sind, bereits jene barocken Formgebilde geltend, welche deutlich erkennen lassen, daß die kölnische Zunft der Goldschmiede von der Höhe des Kunsthandwerkes, die sie in der romanischen und gothischen Kunstepoche in hervorragender Weise eingenommen hatten, längst herabgestiegen waren und sich darin gefielen, kleinliche nichtssagende Ornamente zu häufen, denen sowohl in compositorischer als in technischer Beziehung die Weihe der Kunst nur allzu häufig fehlte.

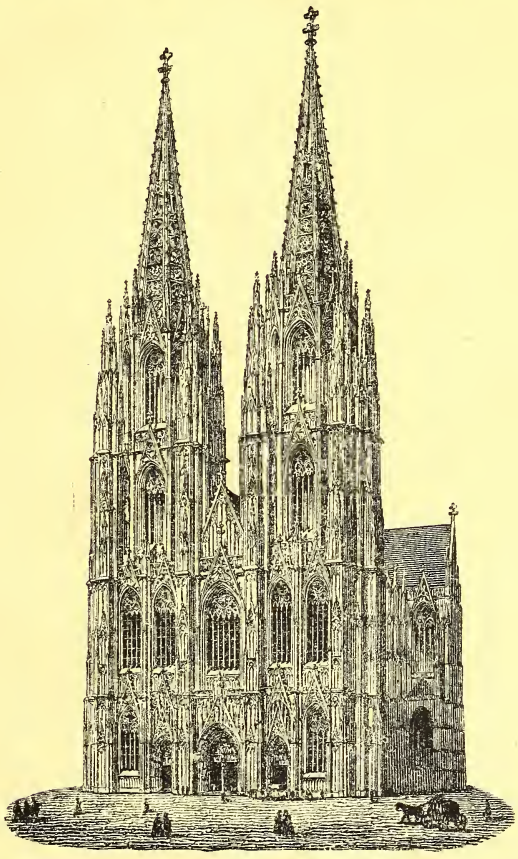
Leider sind wir nicht in der Lage, am Schlusse dieser kurzen Besprechung des Reliquiars des h. Engelbertus anzugeben, was dasselbe in seinem Innern birgt, ob die Reliquien des Heiligen nebst seinem Pontifical-Ornat noch ziemlich vollständig erhalten sind, und in welcher kunstreichen Umhüllung dieselben aufbewahrt werden. Bei der von oberhirtlicher Seite in nächsten Zeiten beabsichtigten Eröffnung der vielen werthvollen Reliquienschreine, die sich in den Kirchen Köln's, wie in keiner andern Stadt, meist ohne genaue Kunde ihres theuren Inhaltes, noch so zahlreich erhalten haben, steht mit Sicherheit zu erwarten, daß alsdann auch eine eingehende Untersuchung des Innern der arca Seti. Engelberti vorgenommen und über das Ergebniß dieser wissenschaftlichen Besichtigung eine genaue protokollarische Aufnahme erfolgen werde.

Der

Kunst- und Reliquienschatz

des

Kölner Domes.



Köln & Neuß,

Druck und Verlag der L. Schwann'schen Verlagshandlung.

1870.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 2025